

TC.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEMEL EĞİTİM ANASANAT DALI
TEMEL SANAT VE TASARIM PROGRAMI

BATI RESİM SANATINDA SEMBOLİZM BAĞLAMINDA
DOĞA METAFORU

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20162310006 Merih YILDIZ

Danışman:
Prof. Rıza KURUÜZÜMCÜ

İstanbul 2020

İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

| | |
|---|-----|
| ÖNSÖZ..... | IV |
| ÖZET..... | V |
| SUMMARY..... | VI |
| RESİMLER LİSTESİ..... | VII |
| 1. GİRİŞ..... | 1 |
| 1.1.Çalışmanın Amacı..... | 2 |
| 1.2. Çalışmanın Kapsamı..... | 2 |
| 1.3. Çalışmanın Yöntemi..... | 3 |
| 2. SEMBOL..... | 3 |
| 2.1. Sembolün Tanımı..... | 3 |
| 2.2. Sembol ve Simge Arasındaki Fark..... | 4 |
| 2.3. Sembol ve Simge Kullanımının Tarihsel Süreci..... | 4 |
| 2.4. Evrensel Dil ve Sembol-Sanat ilişkisi..... | 16 |
| 3. SEMBOLİZM..... | 17 |
| 3.1. İlk Sembolist Grup Hareketi: Pre-Raphaelite Kardeşliği..... | 17 |
| 3.1.1. Pre-Raphaelit'lerin Sembolist Eğilimli Eser Örnekleri..... | 20 |
| 3.2. Sembolizmin Doğuşu..... | 29 |
| 3.3. Resimde Sembolizm..... | 32 |
| 3.4. Sembolist Ressamlar ve Eserleri..... | 37 |
| 3.4.1. Paul Gauguin ve Nabiler..... | 37 |
| 3.4.2. Nabiler Akımı..... | 50 |
| 3.4.2a. Nabiler Akımının Genel Özellikleri ve Sanatçıları..... | 51 |

| | |
|---|-----|
| 3.4.3. Paul Sérusier (1863-1927)..... | 52 |
| 3.4.4. Maurice Denis (1870-1943)..... | 56 |
| 3.4.5. Gustave Moreau (1826-1898)..... | 62 |
| 3.4.6. Pierre Bonnard (1867-1947)..... | 69 |
| 3.4.7. Edouard Vuillard (1868-1940)..... | 76 |
| 3.4.8. Paul Ranson (1864 – 1909)..... | 84 |
| 3.4.9. Félix Edouard Vallotton (1865 – 1925)..... | 86 |
| 3.4.10. Ker-Xavier Roussel (1867 – 1944)..... | 89 |
| 3.5. Bağımsız Sembolist Ressamlar ve Eserleri..... | 92 |
| 3.5.1. Emile Henri Bernard (1868-1941)..... | 92 |
| 3.5.2. Arnold Böcklin (1827-1901)..... | 97 |
| 3.5.3. Odilon Redon (1840-1916)..... | 103 |
| 3.5.4. Ferdinand Hodler (1853-1918)..... | 112 |
| 3.5.5. Gustav Klimt (1862-1918)..... | 116 |
| 3.5.6. Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898)..... | 127 |
| 4. METAFOR..... | 131 |
| 4.1. Metaforun Tanımı..... | 131 |
| 4.2. Sanat ve Metafor İlişkisi..... | 132 |
| 4.3. Resim Sanatında Doğa Metaforu..... | 134 |
| 4.3.1. Pre-Raphaelite Kardeşliği Grubu Resimlerinde Doğa Metaforu Örnekleri..... | 136 |
| 4.3.2. Paul Gauguin ve Nabiler Grubu Resimlerinde Doğa Metaforu Örnekleri..... | 147 |
| 4.3.3. Bağımsız Sembolist Ressamların Eserlerinde Doğa Metaforu Örnekleri..... | 151 |
| 5. RESİMLERİMDE SEMBOLİZM VE DOĞA METAFORU..... | 159 |
| 6. SONUÇ..... | 176 |

| | |
|--------------------------|------------|
| 7. KAYNAKLAR..... | 177 |
| 8. ÖZGEÇMİŞ..... | 182 |



ÖNSÖZ

“Semboller” İnsanlık tarihi boyunca dini, mitolojik ve kültürel değerlerin ifade biçimi olarak kullanılmıştır. Bu doğrultuda değer yargılarının toplumsal kabul görüş bakımından ise, sanat tarihi boyunca sembollerden faydalandığı görülmektedir. Fakat buna rağmen sembolizmin akımsal olarak grup hareketi şeklinde sanat tarihine girmesi 19.yy.ın ortalarına rastlamaktadır.

Eski zamanlardan günümüze, doğayla iç içe yaşamış insanoğlunun oluşturduğu semboller, önemli ölçüde doğanın sunduklarından oluşmuştur. Dolayısıyla sembolizm akımı da doğa parçalarıyla sıkı ilişki içerisinde. Bu düşüncelerden hareketle ve doğa metaforları içeren sembolik anlatımlı resimlerimden yola çıkarak bu araştırma konusuna yöneldim. Ayrıca gerek tez gerekse eser metni gibi çalışmalarda sembolizm akımının doğayla olan sıkı bağlarının ele alınmaması, bu konuyu seçmemdeki nedenlerden biridir. Bu doğrultuda, birbirinden farklı ve birbirinden değerli kaynaklardan hareketle oluşturduğum eser metni, örneğinin görülmediği yüzden fazla tablo tahlilleriyle sembolizm akımına ve doğayla ilişkisine ışık tutmaktadır.

Bütün çalışmalarım süresince değerli fikirleriyle yanımda olan ve bu eser metninin ilerleyişinde desteğini esirgemeyen değerli hocam sayın Rıza Kuruüzümcü'ye teşekkürlerimi bir borç bilir, saygılar sunarım. Ayrıca çalışmalarımın her aşamasında yanımda olan ve fikir alışverişiyle katkı sağlayan eşime teşekkürlerimi ifade etmek isterim.

Haziran 2020

Merih YILDIZ

ÖZET

Bu çalışmada 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak 20. yüzyılın ilk yarısına kadar geçen Batı Resim Sanatında Sembolizm Bağlamında Doğa Metaforu adlı konu, tarihsel süreçlerle bağlantılar kurularak araştırılmıştır. Tematik açıdan ise, sembolizm akımının oluşum süreci ve sembolizm akımı incelenmiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısında realizmin heyecansız, tekdüze gerçekliğinin etkisinden kurtulmak isteyen sanatçılar, daha özgür arayış içerisine girerek, soyut düşüncelerini semboller aracılığıyla ifade etme yoluna gitmişlerdir. Bu düşüncelerin ilk adımı bir grup hareketi olan, Pre-Raphaelite Kardeşliği (Ön Rafalloculuk)'nin resimlerinde görülmüştür. Sözü geçen grup, Kraliçe Victoria tarafından kurulan İngiliz Kraliyet Akademisinin, sadece Rönesans devamı zorunluluğu olan eser üretimi anlayışına tepki duyarak, realist fakat derin anlamlar taşıyan özgür anlatım yoluna gitmişlerdir. Böylece aradıkları bu tavrı, çoğu zaman doğadan beslenerek metaforik araçlar kullandıkları sembolik anlamlarda bulmuşlardır. Kısa zaman sonra bu özgür ifade anlayışı, realizmden tamamen uzaklaşarak, Fransa merkezli sembolizm akımına dönüşmüştür.

Sembolizme giden süreç ve sembolizm, etki-tepki ilişkisi bağlamında kategorize edilerek, sanatçılar ve eserleri, beslendikleri kaynaklar ile ele alınmıştır. Sembolizmin doğa metaforlarıyla bağlantısı kurularak ve resimlerimle ilişkisine değinilerek çalışma sonlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sembolizm, Doğa, Metafor

SUMMARY

In this study, the subject "Nature Metaphor in the Context of Western Art Painting" was investigated by establishing connections with historical processes starting from the second half of the 19th century to the first half of the 20th century. From a thematic point of view, the formation process of the symbolism movement and the symbolism movement were examined.

In the second half of the 19th century, artists who wanted to get rid of the influence of the unexcited, uniform reality of realism went on a more free quest and expressed their abstract thoughts through symbols. The first step of these thoughts was seen in the paintings of the Pre-Raphaelite Brotherhood, a group movement. The group reacted to the British Royal Academy, which was founded by Queen Victoria, which only forced the production of art which was the continuation of the Renaissance and they went to the path of free expression, which is realistic but has deep meanings. Thus they found this attitude they were looking for in symbolic meanings, which they sometimes use metaphoric tools by feeding from nature. Soon afterwards, this understanding of free expression completely diverged from realism and turned into a France-based symbolism movement.

In this context the process and symbolism leading to symbolism were categorized in the context of the effect-response relationship, and artists and their works were handled with the sources they fed on. The study was ended by connecting symbolism with the metaphors of nature and by mentioning the relationship with my paintings.

Keywords: Symbolism, Nature, Metaphor

RESİMLER LİSTESİ

| | |
|--|----|
| 2.3.1. ‘Daire Sembolleri’ | 6 |
| 2.3.2. ‘Yin Yang’ | 6 |
| 2.3.3. ‘Frig Başlığı’ | 7 |
| 2.3.4. ‘Antik Mısır’da Alfabe’ | 7 |
| 2.3.5. ‘Eski Mısır’da Sayılar’ | 8 |
| 2.3.6. ‘Shen’ | 8 |
| 2.3.7. ‘Lotus Çiçeği’ | 9 |
| 2.3.8. ‘Ankh’ | 9 |
| 2.3.9. ‘Horos’un Gözü’ | 10 |
| 2.3.10 ‘Ra’ | 10 |
| 2.3.11. ‘Manisa-Yuntdağı’ | 11 |
| 2.3.12. ‘İzmir-Bergama’ | 12 |
| 2.3.13. ‘Muğla-Milas’ | 12 |
| 2.3.14. ‘Antalya-Döşemealtı’ | 13 |
| 2.3.15. ‘Balıkesir Yöresi Dokuması’ | 14 |
| 3.1.1.1. Dante Gabriel Rosetti ‘Meryem’in Çocukluğu’ (1848-1849), tuval üzerine yağlıboya, 18,23 x 65,4 cm, Tate Galeri Koleksiyonu, Londra, İngiltere | 20 |
| 3.1.1.2. John Everett Millais ‘Ailesinin Evindeki İsa’ 1849-50, tuval üzerine yağlıboya, 86,5x140 cm, Tate Galeri Koleksiyonu, Londra, İngiltere | 21 |
| 3.1.1.3. William Holman Hunt, ‘Dünyanın Işığı’ 1851-1853, tuval üzerine yağlıboya, 49,8x26,1 cm, Manchester Art Gallery, Manchester, İngiltere | 23 |

- 3.1.1.4.** William Holman Hunt ‘‘Uyuyan Vicdan’’ 1853, tuval üzerine yağlıboya, 76x56 cm, Tate Galeri Koleksiyonu, Londra, İngiltere.....25
- 3.1.1.5.** John Everett Millais, ‘‘Lorenzo ve Isabella’’, 1849, tuval üzerine yağlıboya., 103x142 cm, Walker Sanat Galerisi, Liverpool, İngiltere.....26
- 3.1.1.6.** Dante Gabriel Rossetti, ‘‘Pandora’’ 1871, tuval üzerine yağlıboya, 131x79 cm, özel koleksiyon, Londra, İngiltere.....28
- 3.4.1.1.** Paul Gauguin ‘‘Vaazdan Sonraki Hayal’’ 1888, tuval üzerine yağlıboya 73x92 cm, İskoçya Ulusal Galeri, Edinburgh, İskoçya.....38
- 3.4.1.2.** Paul Gauguin ‘‘Van Gogh’a İthaf Edilen Otoportre – Sefiller’’ 1888, tuval üzerine yağlıboya, 44,5x50,3 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda.....39
- 3.4.1.3.** Paul Gauguin ‘‘Sarı İsa’’ 1889, tuval üzerine yağlıboya, 92x73 cm, Albright-Knox Sanat Galerisi, New York, ABD.....40
- 3.4.1.4.** Paul Gauguin, ‘‘Sarı İsa’lı Otoportre’’, 1889, tuval üzerine yağlı boya, 30x46 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....42
- 3.4.1.5.** Paul Gauguin ‘‘Yeşil İsa’’ 1889, tuval üzerine yağlı boya, 92x73 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Belçika.....43
- 3.4.1.6.** Paul Gauguin, ‘‘Sahilde Tahiti’li Kadınlar’’ 1891, tuval üzerine yağlıboya, 61x91 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....44
- 3.4.1.7.** Paul Gauguin, ‘‘Tahiti’de İki Kadın’’, 1892, tuval üzerine yağlıboya, 67x91 cm, Eski Ustalar Sanat Galerisi, Dresten, Almanya.....44
- 3.4.1.8.** Paul Gauguin, ‘‘Çiçekli Kadın’’, 1891, Tuval üzerine yağlı boya, 70 x 46 cm, Kopenhag Müzesi, Danimarka.....46
- 3.4.1.9.** Paul Gauguin, ‘‘Ne Zaman Evleneceksin?’’, 1892, tuval üzerine yağlıboya, 100x77 cm, Katar Müzeler İşletmesi, Katar.....47

- 3.4.1.10.** Paul Gauguin, “Eğlence”, 1892, tuval üzerine yağlı boya, 75x94 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....48
- 3.4.1.11.** Paul Gauguin, “Bugün Pazara Gitmiyoruz”, 1892, tuval üzerine yağlı boya, 73,2x91,5 cm, Kunst Müzesi, Basel, İsviçre.....49
- 3.4.1.12.** Paul Gauguin, “Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?”, 1897-1898, tuval üzerine yağlı boya, 139,1 x 374,6 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, ABD.....50
- 3.4.3.1.** Paul Serusier “Tılsım”, 1888, ahşap üzerine yağlıboya, 106 x 84 cm, Paris, Orsay Müzesi.....53
- 3.4.3.2.** Paul Serusier, “Breton’lu Havva / Melankoli”, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 73x60 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....54
- 3.4.3.3.** Paul Serusier, “Eğrelti Otu Toplayıcıları”, 1892, tuval üzeri yağlıboya, 73x60 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....54
- 3.4.3.4.** Paul Serusier, “Dışarıda Ateş” 1893, tuval üzerine yağlıboya, 73x92.4 cm, Joly Koleksiyonu, Paris, Fransa.....55
- 3.4.3.5.** Paul Serusier “Kadınlar Su Kaynağında”, 1899, tuval üzerine tempera, 131x57.4 cm, Orsay Müzesi, Paris. Fransa.....55
- 3.4.3.6.** Paul Serusier “Pelichtim’in Kızları”, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 100x162 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....56
- 3.4.4.1.** Maurice Denis, “Breton’lu Kadınlar”, 1890 tuval üzerine yağlıboya, 39x31 cm, Özel Koleksiyon.....57
- 3.4.4.2.** Maurice Denis, “Ağaçların Altında Alay”, 1892, tuval üzerine yağlıboya, 56x81 cm, New York, Peter Marino Koleksiyonu.....58

- 3.4.4.3.** Maurice Denis, ‘‘Martha ve Mary’’, 1896, tuval üzerine yağlıboya
77x116cm, Ermitaj Müzesi, St Ptersburg, Rusya.....59
- 3.4.4.4.** Maurice Denis, ‘‘Trestrignel Sahilinde’’, 1898, karton üzerine yağlıboya,
70x99,8 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD.....59
- 3.4.4.5.** Maurice Denis ‘‘Psyche’nin Güzelliğinden Sarhoş Olmuş Uçan Cupid’’,
1908, tuval üzerine yağlıboya, 394x269,5 cm, Özel Koleksiyon.....60
- 3.4.4.6.** Maurice Denis, ‘‘Kutsal Konuşma’’, 1909, tuval üzerine yağlıboya, 92x65,5
cm, Madeleine Follain Koleksiyonu, Fransa.....61
- 3.4.4.7.** Maurice Denis, ‘‘Eylül Akşamı’’, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 65x94 cm,
Brest Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa.....62
- 3.4.5.1.** Gustave Moreau, ‘‘Oedipus ve Sfenks’’, 1864, tuval üzerine yağlıboya,
206,4x104,8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, Manhattan, New York, ABD.....64
- 3.4.5.2.** Gustave Moreau, ‘‘Orpheus’’, 1865, panel üzerine yağlıboya, 154x95,5 cm,
Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....65
- 3.4.5.3.** Gustave Moreau, ‘‘Prometheus’’, 1868, tuval üzerine yağlıboya, 205x122
cm, Gustave Moreau Müzesi, Fransa.....66
- 3.4.5.4.** Gustave Moreau, ‘‘Salome’’, 1976, tuval üzerine yağlıboya, 143,5x104,3
cm, Hammer Müzesi, Los Angeles, ABD.....67
- 3.4.5.5.** Gustave Moreau, ‘‘Zeus ve Semele’’, 1895, tuval üzerine yağlıboya,
213x118 cm, Gustave Moreau Müzesi, Fransa.....68
- 3.4.6.1.** Pierre Bonnard, ‘‘Beyaz Kedi’’, 1894, karton üzerine yağlıboya 51x33 cm,
Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....70
- 3.4.6.2.** Pierre Bonnard, ‘‘Büyükanne ile Bir Çocuk’’, 1894, ahşap üzerine
yağlıboya, 33x42 cm, Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi, Budapeşte, Macaristan...72
- 3.4.6.3.** Pierre Bonnard, ‘‘Misia Natanson’nun Kahvaltısı’’, 1899, ahşap üzerine
yağlıboya, 32x41 cm, Özel Koleksiyon.....72

- 3.4.6.4.** Pierre Bonnard, ‘‘Küvette Nü’’, 1903, tuval üzerine yağlıboya, 44x50 cm, Bemberg Vakfı, Fransa.....73
- 3.4.6.5.** Pierre Bonnard, ‘‘Işığa Karşı Çıplak’’, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 124,5x109 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Belçika.....73
- 3.4.6.6.** Pierre Bonnard, ‘‘Kutu’’, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 91x120 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....74
- 3.4.6.7.** Pierre Bonnard, ‘‘Ülkede Yemek Odası’’, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 168x204 cm, Minneapolis Sanat Enstitüsü, Minneapolis, ABD.....75
- 3.4.6.8.** Pierre Bonnard, ‘‘Öğle Yemeği’’, 1932, tuval üzerine yağlıboya, 84x68 cm, Paris Modern Sanatlar Müzesi, Paris, Fransa.....75
- 3.4.7.1.** Edouard Vuillard, ‘‘Küçük Kızların Yürüyüşü’’, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 32x25 cm, Bay ve Bayan Walter Ross, New York.....77
- 3.4.7.2.** Edouard Vuillard, ‘‘Çiçekli Elbise’’, 1891, tuval üzerine yağlıboya 11x18 cm, Özel Koleksiyon, New York.....78
- 3.4.7.3.** Edouard Vuillard, ‘‘Sanatçının Annesi ve Kız Kardeşi’’, 1893 tuval üzerine yağlıboya, 18x22 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD.....78
- 3.4.7.4.** Edouard Vuillard ‘‘Bir Odada Süpüren Kadın’’, 1893, ahşap üzerine yağlıboya, 18x19 cm, Phillips Galeri, Washington, ABD.....79
- 3.4.7.5.** Edouard Vuillard ‘‘Dikiş Yapan Kadın’’, 1895, ahşap üzerine yağlıboya, 12x14 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, ABD.....80
- 3.4.7.6.** Edouard Vuillard, ‘‘Okuyucu (Vaquez dekorasyonu)’’, 1896, tuval üzerine tutkallı boya, 82x60 cm, Petit Palais Müzesi, Paris, Fransa.....80
- 3.4.7.7.** Edouard Vuillard ‘‘Aile Masası’’, 1897, ahşap üzerine yağlıboya, 19x27 cm, Bay ve Bayan Fernand Leval Koleksiyonu, New York, ABD.....81
- 3.4.7.8.** Edouard Vuillard, ‘‘Şezlong’’, 1900, ahşap üzerine tutkallı boya, 23x24 cm, Bay ve Bayan Richard Rodgers, New York, ABD.....82

- 3.4.7.9.** Edouard Vuillard, ‘‘Sanat Satıcıları’’, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 28x26 cm, Bay ve Bayan Richard K. Weil, St. Louis Koleksiyonu.....83
- 3.4.7.10.** Edouard Vuillard, ‘‘Moliere’in ‘Hayali Hasta’ Adlı Eserinden Bir Sahne’’, 1913, tuval üzerine tutkallı boya, 71x118 cm, Paris, Comedie des Champs-Elysees Fuayesi için Dekorasyon. Paris, Fransa.....83
- 3.4.7.11.** Edouard Vuillard, ‘‘Dr. Louis Viau Ofisinde’’, 1937, ahşap üzerine tutkallı boya, 36x33 cm, Özel Koleksiyon, Korsika, Fransa.....84
- 3.4.8.1.** Paul Ranson, ‘‘Nabi Manzarası’’ 1890, 89x115 cm, Özel Koleksiyon.....85
- 3.4.8.2.** Paul Ranson, ‘‘Mesih ve Buda’’, 1890, (resim hakkında daha fazla ayrıntı bilinmemektedir).....86
- 3.4.9.1.** Felix Edouard Vallotton, ‘‘Mahremiyetten Kaynaklanan Sebepler’’, 1897, dokuma Japon kağıdı üzerine ahşap gravür baskı, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda.....87
- 3.4.9.2.** Felix Edouard Vallotton, ‘‘Yalan’’, 1898 dokuma Japon kağıdı üzerine ahşap gravür baskı, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda.....88
- 3.4.9.3.** Felix Edouard Vallotton, ‘‘Kazanan’’, 1898 dokuma Japon kağıdı üzerine ahşap gravür baskı, 33,1x25,9cm, 22,4x17,8 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda.....88
- 3.4.10.1.** Ker-Xavier Roussel, ‘‘Balıkçı’’, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 22x15 cm, Özel Koleksiyon.....89
- 3.4.10.2.** Ker-Xavier Roussel, ‘‘Yaşam Mevsimleri’’, 1892-5, tuval üzerine yağlıboya, 58x123 cm, İndianapolis, İndiana, ABD.....90
- 3.4.10.3.** Ker-Xavier Roussel, ‘‘Yaşam Mevsimleri’’, 1892-95, tuval üzerine yağlıboya, 58x123 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....90
- 3.4.10.4.** Ker-Xavier Roussel, ‘‘Öğleden Sonra Bir Yaban Hayatı’’, 1930, tuval üzerine tutkal boya, 200x320 cm, Oise Müzesi, Beauvais, Paris, Fransa.....91

- 3.5.1.1.** Emile Henri Bernard ‘‘Asnieres’de Demir K opr uler’’, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 45,9x54,2 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD.....93
- 3.5.1.2.** Emile Henri Bernard, ‘‘ ayırda Braton’lu Kadınlar’’, 1888, tuval üzerine yağlıboya, 74x93 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....93
- 3.5.1.3.** Emile Henri Bernard, ‘‘Gaugoin ile Otoportre’’, 1888, tuval üzerine yağlıboya, 45,5x55,5 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda.....94
- 3.5.1.4.** Emile Henri Bernard, ‘‘Sembolist Portre’’, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 81x60 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....95
- 3.5.1.5.** Emile Henri Bernard ‘‘Af Ayinine Katılan Breton Kadınları’’, 1892, karton üzerine yağlıboya, 82,2x16,2 cm, Dallas Sanat Müzesi, Dallas, ABD.....96
- 3.5.2.1.** Arnold Böcklin, ‘‘Mehtaplı Manzara’’, 1849, tuval üzerine yağlıboya, 25,5x32,5 cm, Basel Sanat Müzesi, Basel, İsviçre.....98
- 3.5.2.2.** Arnold Böcklin, ‘‘Keman çalan ölümlle Otoportre’’, 1872, tuval üzerine yağlıboya, 75x61 cm, Alta Nationalgalerie, Berlin, Almanya.....99
- 3.5.2.3.** Arnold Böcklin, ‘‘Kentaure’nin D v  ’’, 1873, tuval üzerine yağlıboya, 105x195 cm, Sanat Müzesi, Basel, İsviçre.....100
- 3.5.2.4.** Arnold Böcklin, ‘‘İdil-Pan Sütunlar Yanında’’, 1875, tuval üzerine yağlıboya, 62,5x50 cm, Yeni Sanat Galerisi, Münih, Almanya.....101
- 3.5.2.5.** Arnold Böcklin, ‘‘Odysseus ve Kaliypso’’, 1883, tuval üzerine yağlıboya, 104x150 cm, Basel Sanat Müzesi, Basel, İsviçre.....102
- 3.5.3.1.** Odilon Redon, ‘‘Alegorik Figür (Dev)’’, (erken dönem), krem dokuma kağıt üzerine grafit, 24,4x28 cm, Harvard Sanat Müzesi, Boston, ABD.....105
- 3.5.3.2.** Odilon Redon, ‘‘Suların Koruyucu Ruhu’’, 1878, krem renkli dokuma kağıt üzerine siyah ve beyaz tebe ir, 46,6x37,6 cm, David Adler Koleksiyonu.....106
- 3.5.3.3.** Odilon Redon, ‘‘Ağlayan  r mcek’’, 1881, dokuma kağıt üzerine otun kömürü, 49,5x37,5 cm,  zel Koleksiyon, Hollanda.....107

- 3.5.3.4.** Odilon Redon, ‘‘Göz Tuhaf Bir Balon Gibi Sonsuzluğa Doğru Hareket Ediyor’’, 1882, litografi baskı, 48x35 cm, Los Angeles County Sanat Müzesi, Los Angeles, ABD.....108
- 3.5.3.5.** Odilon Redon, ‘‘Gözler’’, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 44x36 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....109
- 3.5.3.6.** Odilon Redon, ‘‘Tepegöz’’, 1914, karton üzerine yağlıboya, 65,8x52,7 cm, Kröller-Müller Müzesi, Otterlo, Hollanda.....111
- 3.5.4.1.** Ferdinand Hodler, ‘‘Gece’’, 1889-1890, tuval üzerine yağlıboya, 116x299 cm, Kunstmuseum Bern, Bern, İsviçre.....112
- 3.5.4.2.** Ferdinand Hodler, ‘‘Hayal Kırıklığına Uğrayanlar’’, 1892, tuval üzerine yağlıboya, 120x299 cm, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya.....113
- 3.5.4.3.** Ferdinand Hodler, ‘‘Gençlik 1912’’.....114
- 3.5.4.4.** Ferdinand Hodler, ‘‘Hastalık’’.....114
- 3.5.4.5.** Ferdinand Hodler, ‘‘Tükenme’’.....115
- 3.5.4.6.** Ferdinand Hodler, ‘‘Acı’’.....115
- 3.5.4.7.** Ferdinand Hodler, ‘‘Acı’’.....115
- 3.5.4.8.** Ferdinand Hodler, ‘‘Ölü Gode Darel’’.....116
- 3.5.5.1.** Gustave Klimt, ‘‘Beethoven Frizi’’, 1902, altın, grafit, casein boya, 2,15x34 m, Secession Binası, Viyana, Avusturya.....118
- 3.5.5.2.** (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Yüzen Periler’’.....118
- 3.5.5.3.** (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Acı Çeken İnsanlık’’.....119
- 3.5.5.4.** (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Parlak Zırhlı Şövalye’’.....120
- 3.5.5.5.** (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Typhoeus’’.....121
- 3.5.5.6.** (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Gorgonlar’’.....122
- 3.5.5.7.** (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Hastalık, Delilik ve Ölüm’’.....122

| | |
|--|-----|
| 3.5.5.8. (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Aşırılık, Şehvet ve Ahlaksızlık’’ | 123 |
| 3.5.5.9. (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Ezilme Acısı’’ | 124 |
| 3.5.5.10. (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Şiir Sanatı’’ | 124 |
| 3.5.5.11. (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Sanatlar’’ | 125 |
| 3.5.5.12. (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Melekler Korosu’’ | 126 |
| 3.5.5.13. (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Tüm Dünyaya Öpücük’’ | 127 |
| 3.5.6.1. Pierre Puvis de Chavannes, ‘‘Fakir Balıkçı’’, 1881, tuval üzerine yağlıboya, 155,5x192x5 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa..... | 128 |
| 3.5.6.2. Pierre Puvis de Chavannes, ‘‘Hayal’’, 1883, tuval üzerine yağlıboya, 82x102 cm, Walters Sanat Müzesi, Baltimore, ABD..... | 130 |
| 4.3.1.1. William Holman Hunt, ‘‘Günah Keçisi’’, 1854-55, tuval üzerine yağlıboya, 34x46 cm, Manchester Sanat Galerisi, Manchester, İngiltere..... | 136 |
| 4.3.1.2. William Holman Hunt, ‘‘ Valentine’nin Sylvia’yı Proteus’tan Kurtarışı’’, 1850-51, tuval üzerine yağlıboya, 98,5 x 133,3 cm, Birmingham Müzesi ve Sanat Galerisi, Birmingham, İngiltere..... | 137 |
| 4.3.1.3. Dante Gabriel Rossetti, ‘‘Persephone’’, 1874, tuval üzerine yağlıboya, 125,1x61 cm, Tate Galeri Koleksiyonu, Londra, İngiltere..... | 139 |
| 4.3.1.4. Dante Gabriel Rossetti, ‘‘İşte Rabbin Hizmetçisi’’, 1850, tuval üzerine yağlıboya, 73x4,9 cm, Tate Galeri Koleksiyonu, Londra, İngiltere..... | 141 |
| 4.3.1.5. John Everett Millias, ‘‘Ofelya’’, 1851-52, tuval üzerine yağlıboya, 76x112 cm, Tate Galeri Koleksiyonu, Londra, İngiltere..... | 142 |
| 4.3.1.6. John Everett Millias, ‘‘Kör Kız’’, 1856, tuval üzerine yağlıboya, 82,6x62,2 cm, Birmingham Müzesi ve Sanat Galerisi, Birmingham, İngiltere..... | 143 |
| 4.3.1.7. John Everett Millais, ‘‘Güz Yaprakları’’, 1856, tuval üzerine yağlıboya, 104,3x74 cm, Manchester Art Gallery, Manchester, İngiltere..... | 144 |

- 4.3.1.8.** John William Waterhouse, ‘‘Shalott’lu Hanımefendi’’, 1888, tuval üzerine yağlıboya, 153x200 cm, Tate Britain, Londra, İngiltere.....145
- 4.3.2.1.** Paul Gauguin, ‘‘Ay ve Yeryüzü’’, 1893, tuval üzerine yağlıboya, 114,3x62,2 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD.....147
- 4.3.2.2.** Pierre Bonnard, ‘‘Mimozalı Stüdyo’’, 1947, tuval üzerine yağlıboya, 127,5x127,5, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris, Fransa.....148
- 4.3.2.3.** Paul Ranson, ‘‘Orpheus Başının Yanında İki Genç Kız (veya Yeşil Senfoni)’’, 1894, tuval üzerine yağlıboya, 55x32,4 cm, Özel Koleksiyon, Athenaeum.....149
- 4.3.2.4.** Felix Edouard Vallotton, ‘‘Işın’’, 1909, tuval üzerine yağlıboya, (ölçü ayrıntıları bilinmemektedir) MuMa Modern Sanatlar Müzesi, Andre Malraux, Fransa.....150
- 4.3.3.1.** Arnold Böcklin, ‘‘Deniz Kenarında Villa’’, 1864, tuval üzerine reçine ve bal mumu, 124,5x174,5 cm, Schack Koleksiyonu, Münih, Almanya.....151
- 4.3.3.2.** Arnold Böcklin, ‘‘Ölümler Adası’’, 1883, ahşap üzerine yağlıboya, 80x150 cm, Eski Ulusal Galeri, Berlin, Almanya.....152
- 4.3.3.3.** Arnold Böcklin, ‘‘Sonbahar Düşünceleri’’, 1886, ahşap üzerine yağlıboya, 80,5x64 cm, Kunsthaus, Zürih, İsviçre.....154
- 4.3.3.4.** Arnold Böcklin, ‘‘Bahar İlahisi’’, 1888, tuval üzerine yağlıboya, 125x97 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Leipzig, Almanya.....155
- 4.3.3.5.** Odilon Redon, ‘‘Kaktüs Adam’’, 1882, kağıt üzerine odun kömürü, 46,5x31,5 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington DC, ABD.....156
- 4.3.3.6.** Gustav Klimt, ‘‘Öpücük’’, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 180x180 cm, Belvedere Sarayı, Landstrasse, Viyana. Avusturya.....157
- 5.1.** Merih Yıldız, ‘‘... ve Yarattıklarına Tapındılar’’, 2016, tuval üzerine yağlıboya, 115x80 cm.....161
- 5.2.** Merih Yıldız, ‘‘Don Kişot’’, 2017, tuval üzerine akrilik, 100x80 cm.....162

- 5.3.** Merih Yıldız, ‘‘Çocukların rüyası’’, 2017, tuval üzerine akrilik boya, 40x40 cm.....163
- 5.4.** Merih Yıldız, ‘‘... ve Samanlarını Alıp Gittiler’’, 2017, tuval üzerine akrilik, 155x150 cm.....164
- 5.5.** Merih Yıldız, ‘‘Yeni Dünya’’, 2017, tuval üzerine akrilik boya, 100x160 cm (diptik).....165
- 5.6.** Merih Yıldız, ‘‘Aklın Uyanışı’’, 2017, tuval üzerine yağlıboya, 150x150 cm.....166
- 5.7.** Merih Yıldız, ‘‘Karşılama’’, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm.....167
- 5.8.** Merih Yıldız, ‘‘Kentleşme, (Goya’ya saygı)’’, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 120x150 cm.....168
- 5.9.** Merih Yıldız, ‘‘Kentleşme’’, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 90x90 cm.....169
- 5.10.** Merih Yıldız, ‘‘Göç’’, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 90x70cm.....170
- 5.11.** Merih Yıldız, ‘‘Uğurlama’’, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 150x150 cm.....171
- 5.12.** Merih Yıldız, ‘‘Buluşma’’, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 70x100 cm.....172
- 5.13.** Merih Yıldız, ‘‘Buluşma’’, 2019, tuval üzerine yağlıboya, 50x70 cm.....172
- 5.14.** Merih Yıldız, ‘‘Aydınlanma ve Bilgelik’’, 2019, tuval üzerine yağlıboya, 40x80 cm (dipdik).....173
- 5.15.** Merih Yıldız, ‘‘Masal Gemisi’’, 2019, tuval üzerine yağlıboya, 50x50 cm...174
- 5.16.** Merih Yıldız, ‘‘Koruyucu’’, 2019, tuval üzerine yağlıboya, 70x50 cm.....175

1.GİRİŞ

Evrensel bir gerçektir ki, bütün alanlarda yaşanan büyük gelişimler, tarihsel bilinç altyapısı sayesinde kazanılmıştır. Keza resim sanatı tarihine bakıldığında sanatçıların, kendi üsluplarını geliştirirken, kendilerinden önceki sanatçılardan referanslar aldıklarını ve çeşitli öykünmelerle sanatsal üsluplarını oluşturduklarını görüyoruz. Usta-çırak ilişkisiyle şekillenen resim sanatı, köklerine bağlı kalarak yeniliklere açılmıştır. Zamanla bu usta-çırak ilişkisi sanat okullarına dönüşmüş ve sanatçılar çok yönlü araştırmalar yaparak sanatsal kimliklerini oluşturmuşlardır. Avrupa'da sanayi devrimi sonrası özellikle İngiltere'de, 1837'de başlayan Kraliçe Victoria Dönemi'yle birlikte resim sanatında önemli hareketlilik başlamış ve birbirini takip eden sanat oluşumlarına zemin hazırlanmıştır. Sanat merkezini İngiltere'ye taşımak isteyen Kraliçe Victoria, İngiliz Kraliyet Akademisi'ni kurdu. Kurulan bu akademinin anlayışını reddeden bir grup ressam Pre-Raphaelite kardeşliği adı altında sembolizm akımının da temellerinin atıldığı yeni bir anlayış geliştirdiler.¹

Tarihsel süreçlerde çeşitli sembollerle anlam zenginliği oluşturulması, ressamların da bu sembollerden yararlanmasını sağlamıştır. Dolayısıyla sembolizm öncesi tarihsel dönemlerde de sembolist özellik taşıyan resimler sıkça görülmektedir. Fakat üslupsal tavra dönüşüm süreci, grup hareketi olan Pre-Raphaelite Kardeşliği ile başladığından, bu araştırmada, 19. yy. ortalarından başlayarak sembolizm akımının egemen olduğu 20. yy. başlarına kadarki kısım ele alınmıştır.

Sembolist ressamlar, eserlerinde anlatmak istedikleri anlam ve manayı güçlendirmek amacıyla mecazlardan yararlanmışlardır. Böylece anlam genişliği izleyenin kapasitesine bırakılmış olmaktadır. Sembolist sanatçı yaratmak istediği etkiyi mecaz anlamlar taşıyan araçlarla hazırlar ve sonrasında bu etki izleyenin hayal dünyasında devam eder. Bu sayede sembolist resimler her defasında izleyende farklı

¹ Meltem YAŞDAĞ, 19. Yüzyılın Sıradışı Sanat Hareketi: Pre-Raphaelite Kardeşliği ve Sembolizmi, 171.

içsellikte bir serüven oluşturur. Anlamı derinleştirmek amacıyla kullanılan mecazlar bir renk veya bir nesne ya da doğanın herhangi bir parçası olabilirler. Bahsedilen mecaz kelimesi dilimize aslında Arapçadan gelmiştir ve Fransızca karşılığı metafordur. Her iki kelime de dilimizde kullanılmaktadır. Fakat resim sanatında özellikle sembolizm etkisiyle metafor söylemi tercih edilmiştir. Dolayısıyla bu araştırmada da metafor kelimesi kullanılmıştır.

Kavramsal mananın somut karşılığı olan metaforlar, sembolizm akımının da belirleyicisidir. Dolayısıyla sembolist sanatçılar, kültürlerinin oluşturduğu sembollerle birlikte kendi oluşturdukları sembolleri kullanarak, geniş kitlelere hitap edebildikleri ve derin anlamlar oluşturabildikleri eserler üretmişlerdir. Tarihsel ve kültürel değerlerle oluşturulan semboller ağırlıklı olarak bitki, hayvan veya nesne metaforlarından oluşmuştur. Dolayısıyla bu araştırma sanat tarihi referansları ile sembolizm ve doğa metaforu ilişkisini içermektedir.

1.1. Çalışmanın Amacı:

Hazırlamış olduğum bu eser metni, sembolizmin ağırlıklı olarak doğa kaynaklı metaforik araçlardan beslendiğini ortaya koymak ve kendi resimlerim ile sembolizm arasındaki ilişkiyi göstermek amacıyla oluşturulmuştur. Ayrıca sembolizm sanatı ve resim okumalarıyla ilgili yeterli kaynak olmaması dolayısıyla, literatüre katkı sağlanması amaçlanmıştır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı:

Sembolün tarihsel kökenlerinden yola çıkılarak, 19.yy. ortalarından 20.yy. başlarına kadar geçen Batı resim sanatında sembolizm süreci ve doğa metaforlarıyla ilişkileri konu alınmıştır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi:

Resim sanatında sembolist dönem, ilgili kaynaklardan faydalanılarak kronolojik olarak incelenmiş, konuyla ilgili sanatçılar ve eserleri tespit edilerek değerlendirilmiş, eser analizleri yapılmıştır. Bu doğrultuda oluşturulan eser metni kronolojik sıraya göre hazırlanmıştır.

2. SEMBOL

2.1. Sembolün Tanımı

Sembol sözcüğünün kökeni, eski Mısır dilindeki symbolon sözcüğünün Grekçe'ye geçmiş hali olan symballein fiilidir, “birlikte tartışmak, birlikte birleştirmek, bir arada toparlayıp bağlamak” anlamlarına gelir.² Sembol sözlüklerde “daha soyut bir şeyi anlatmaya yarayan daha somut şey” ya da “evrensel yasa, ilke, bilgi ve fikirleri açıklayan işaretler” şeklinde tanımlanır. Bir başka tanımlamada sembol, duyu organlarımızla algılayamadığımız, görünen ve bilinen anlamından daha geniş ve derin bir gerçeği ifade etmeye yarayan, o gerçeği tasvir etmemize yardımcı olan bir eylem, nesne ya da insanlar tarafından yaratılmış bir işarettir. Bir başka tanıma göre ise sembol, idraki mümkün olmayan ya da henüz idrakine hazır olunmayan bazı şeylerin bilinmesine yardımcı görünür işaretlerdir. Sembol, duyu organlarımızla algılayamadığımız, bilinen anlamından daha geniş daha derin gerçeği betimlememizi, tezahür etmemizi ve anlamamızı destekleyen eylem, nesne ya da işarettir.³

² Meral BATUR, *Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Sembol*, 8.

³ K. Özlem ALP, *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş*. 1, 3-6

2.2. Sembol ve Simge Arasındaki Fark

Sembolün tanımı çoğu zaman simgenin tanımıyla karıştırılır. Simge, soyut olanı kolay kavramamıza yardımcı olan somutlaştırılmış ve sabitlenmiş biçimdir. Sembol ise, her zaman aynı anlama gelmeyen, birden çok anlam derinliği olabilen bir değişkendir. Simge sabit ve statiktir, sembol ise değişken ve dinamiktir. Sembol, düşünceye hitap eder ve çözümlenmesi, kişinin bilgi ve birikimlerine göre anlam ve etki oluşturur. Simge ise, hükmi değer taşır; bayrak, nişan, amblem gibi mistik veya ruhani olmayan dünyaya ait içeriklerdir. Simgenin bir topluma veya topluluğa ait olma durumu vardır. Dil ile anlatılmak istenen anlamlar bütünü göstermecî bir biçimsellikte kolaylama yöntemidir. Sembolün ise bir yere ait olma durumu yoktur, herkes kullanabilir. Ayrıca sembol, mistik ve ruhani olanı veya görünmeyeni görünür kılmak için kullanılabilir. Örneğin orak ve çekici ele alalım. Çekicinin üzerine çapraz yatırılan bir orak komünizmin simgesidir. Orak çiftçileri, çekiç proletaryayı sembolize eder. Bir araya getirildiğinde ise çiftçilerin ve işçilerin birliğini sembolize eder.

2.3. Sembol ve Simge Kullanımının Tarihsel Süreci

İnsanoğlunun tarihteki ilk sembolleri, mağara duvarlarına yaptıkları resimlerdir. Yazının bulunuşundan çok daha önce, bitkiler, hayvanlar, yıldızlar, bulutlar, akarsu ve göller çeşitli sembollerle resimlenmiştir. Bu resimler binlerce yıl sonra yazıya dönüşmüştür. Mısır ve Mezopotamya medeniyetlerinde hayvan ve bitki tasvirleri farklı anlamlar içermektedir. Örneğin, boğa gücün ve bereketin sembolüdür. “Avrupa uygarlıklarında, örneğin İrlanda’da, saygınlık kazanmış kral ve yüksek rütbeli askerlere ‘savaş boğası’ denilmekteydi.”⁴ Boğa, insanoğlunun evcilleştirdiği en güçlü hayvanlardan biri olmuştur. Gücü anlatmak için boğanın baş biçimi kullanılmıştır. Bu baş formu üçgenimsi olarak ifade edilmiştir. Akatçada ‘’alp’’ olarak adlandırılırken, Akdeniz yöresi toplumları için ortak sözcük ‘’boğa’’ olmuştur. Fenikelilerde isim ‘’alf’’ olurken, İbranicede ‘’alef’’, Arapçada ‘’elif’’, Yunancada ise ‘’alfa’’ olarak

⁴ Aliona PILICI, *Tarihsel Süreçte Sembolden İkona: Logo*,32.

telaffuz edilmiştir. Son olarak boğanın veya gücün simgesi olan üçgen zamanla A harfine dönüşmüştür.⁵

Mağara duvarlarına resmedilen hayvan veya insan görünümlü hayvan çizimleri sembol olarak kullanılmıştır. Eski çağlarda halkların inançlarında yüceltikleri tanrılar hayvan simgelerinden oluşmaktadır. Babillerin tanrıları koç, boğa, aslan, yengeç, akrep, balık biçimlerinde yıldızların konumlarından yola çıkılarak gök yüzüne yerleştirilmiştir. Bu tanrılar Zodyak (burç sembolleri) olarak günümüze ulaşmıştır. Antik Mısır'da "Hermetika" yazıtlarında ilahi varlıkların karadaki sembolü aslan, denizdeki sembolü yunus ve havadaki sembolü kartal olduğu görülmektedir. Kartal sembolü aynı zamanda Hindularda ve Amerikan Hintlilerinde (maya, aztek, inka vb.) de görülmektedir ve Güneş'i sembolize eder. Ayrıca kartal figürü, Sümerlilerde ve Hititlerde çift başlı olarak tasvir edilmiştir. Örneğin Sümerlerde bir şehir olan Lagaş 'ın simgesi çift başlı kartaldır. Daha sonra sırasıyla Akadlara, Asurlulara, Sasanilere, Bizanslılara ve Türklere geçmiştir. Türklerin milli simgesi haline gelen kartal Şamanist ritüellerde de görülmektedir. Kartal gibi yırtıcı kuşlar Türklere, hükümdar ya da beylerin timsali, adaletin ve koruyucu ruhun simgesi olmuştur.⁶

Bilinen ilk soyut düşüncelerin yer aldığı sembol resimler İspanya'da bulunan Altamira-Lascaux mağarasındadır.⁷ "Tarihin her döneminde ve her kültürde geometrik simgeler genel olarak hep aynı anlamlarda kullanılmışlardır."⁸ Daire, kare ve üçgen binlerce yıl boyunca aynı anlamda kullanılan işaretlerdir. Günümüzde bu üç işaret, sonradan grafikerlerce geliştirilen uyarı ve trafik simgeleri olarak kullanılmaktadır. Daire yasaklama, kare bilgilendirme ve üçgen uyarı anlamına gelmektedir. Ayrıca bu üç işaret, birbirleri ile farklı biçimlerde ilişkilendirildiklerinde, farklı anlamlar içeren sembollere dönüşmektedirler. Bu işaretlerden daire aynı zamanda Dünya ve Güneş'i simgelemektedir. Üçgen ise ters çevrildiğinde ve içerisine bir nokta konulduğunda Hint Tanrısını simgelemektedir. Hint Tanrısı, doğurganlıktan hareketle doğumun ve

⁵ Tarık YAZAR, Fahrettin GEÇEN, **Görsel Sanatlarda Evrensel Dil ve Sanatsal Sembolizm**, 557.

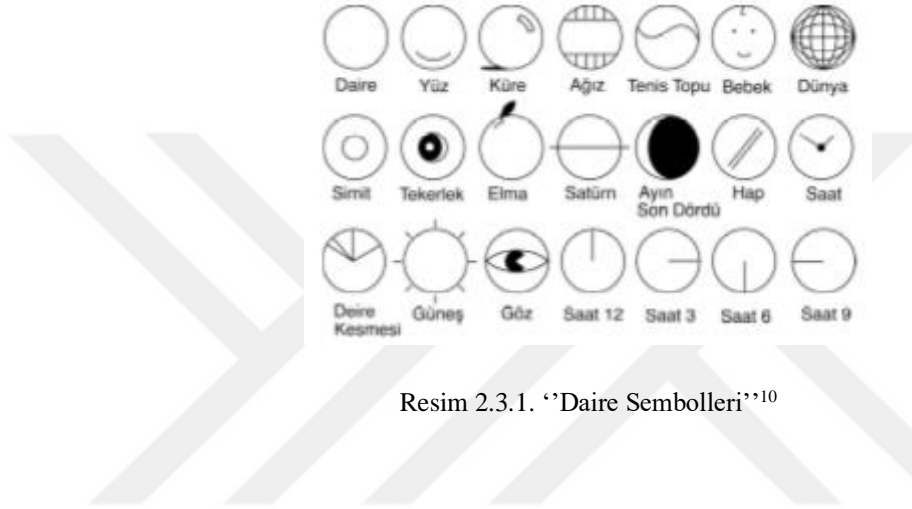
⁶ Bkz. (3), PILICI, 33.

⁷ Bkz. (4), YAZAR, GEÇEN, 557.

⁸ Bkz. (3), PILICI, 47.

varoluşun simgesi olarak, iki köşesi yukarıya ve sivri ucu aşağıya bakan bir üçgenin içinde nokta ile, hayatı ve varlığı sembolize etmiştir. Bu sembol aynı zamanda ana tanrıça sembollerinde ve Anadolu kültüründe de karşımıza çıkar.⁹

Aşağıda gördüğünüz örnekte bir dairenin birbirinden farklı anlamlara dönüşebildiği görülmektedir.



Resim 2.3.1. "Daire Sembolleri"¹⁰

"Bu daireye renk eklendiğinde olasılıklar dizisi daha da genişleyebilir. Örneğin trafik lambalarında kırmızı daire; dur, sarı daire; hazır ol ve yeşil daire; geç anlamlarında kullanılmaktadır."¹¹



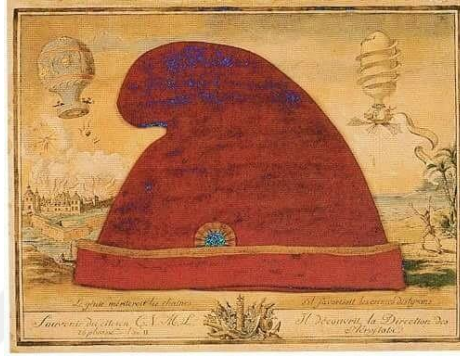
Resim 2.3.2. "Yin Yang"

⁹ Özlem KARAMAN, **Görsel Bildirişim Aracı Olarak Jeosembollerin İnsan Üzerindeki Etkileri**,47-48.

¹⁰ Tarık YAZAR, **Görsel Bildirişim Simgelerinin Tasarım ve Uygulama Sorunlarına Genel Bir Bakış ve Model Önerisi**, 96.

¹¹ Bkz. (5), YAZAR, 95.

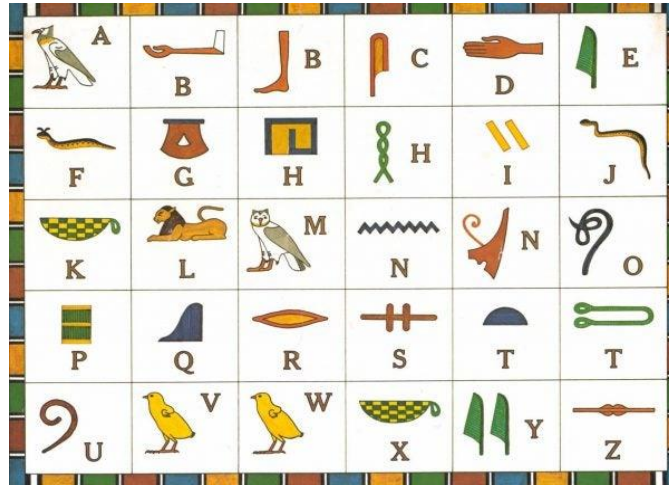
Yin Yang Sembolü: Uzak Doğu felsefesinin en eski örneklerinden biri olan Yin Yang, M.Ö. 2800 yılındaki Yi Çing (Değişimler Kitabı) adlı yazıtta anlatılmıştır. İkililiğin uyumunu sembolize eder. Aydınlık ile karanlık, iyi ile kötü, doğru ile yanlış arasındaki dengenin bütün içerisindeki yaşamsal anlamını sağladığına işaret etmektedir.



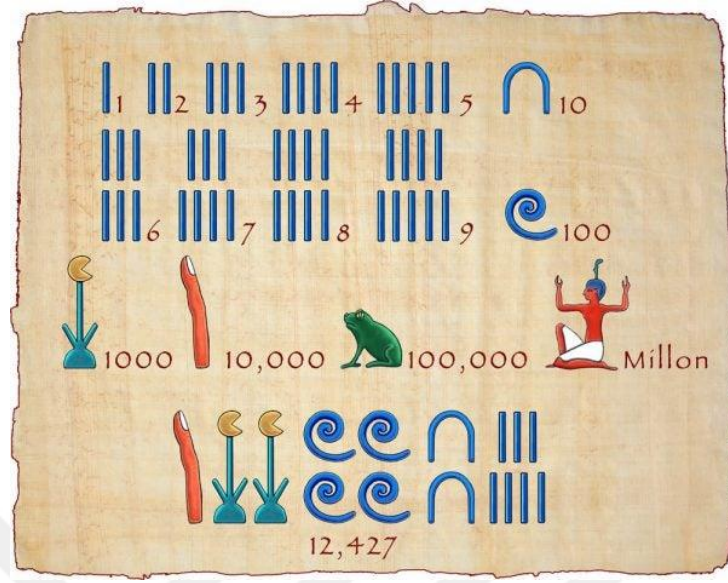
Resim 2.3.3. "Frig Başlığı"

Frig Başlığı: Kırmızı renkli, yumuşak, tepesi öne kıvrımlı, koni biçiminde bir başlıktır. Antik Çağ'da Frigya yerlilerince kullanılmış olan donatı, heykel, resim ve karikatürde bağımsızlık ve özgürlük savaşımının simgesidir.

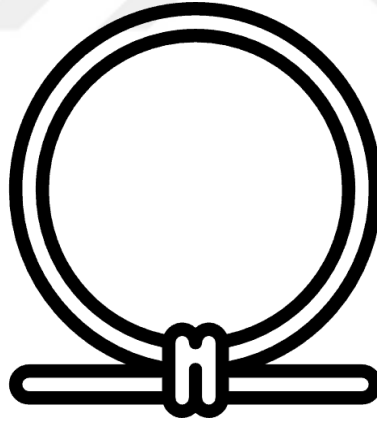
Antik Mısır Sembollerinden Örnekler:



Resim 2.3.4. "Antik Mısır'da alfabe"

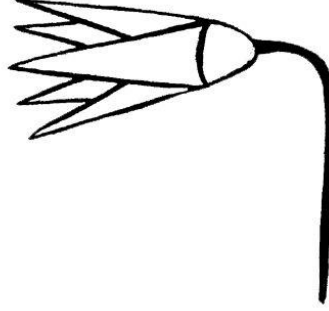


Resim 2.3.5. "Eski Mısır'da sayılar"



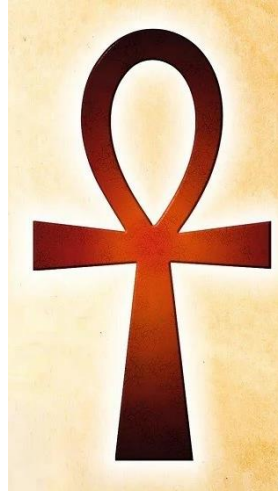
Resim 2.3.6. "Shen"

Shen: Mısır'da önemli bir simgedir. Başlangıcı ve sonu olmayan sonsuzluğu simgeler. Genellikle Şahin Horus ve Akbaba Mut gibi kuş başlı tanrılarla tasvir edilir



Resim 2.3.7. ‘Lotus Çiçeği’

Lotus Çiçeği: Diğer adıyla nilüfer çiçeği. Yukarı Mısır’ın sembolüdür. Aynı zamanda Güneş’in sembolüdür ve Güneş’in her gün doğup batmasından yola çıkılarak, yaratılışın ve yeniden doğuşun sembolüdür. Geceleri su altına batarak sönen lotus çiçeği, şafak vakti tekrar su yüzüne çıkarak açmaktadır. Bir efsaneye göre zamanın başlangıcındaki su kütesinin içindeki dev bir lotus çiçeğinden güneş çıkarak ilk gün doğmuştur.



Resim 2.3.8. ‘Ankh’

Ankh: Sonsuz yaşam sembolü. Antik Mısır’da yenilenmeyle ve ebedi yaşam ile ilişkilendirilmiştir. Günümüzde ise, spiritüel bilgelik ve hayatın anlamı olarak kullanılmaktadır.



Resim 2.3.9. ‘‘Horos’un Gz’’

Horos’un Gz: Antik Mısır uygarlığında her Şeyi gören ve her Şeyin koruyucusu olan bir gücü simbolize etmektedir. Diğer bir söylemi de Wadjet’dir. Wadjet aynı zamanda firavunların ve papirüslerin koruyucusudur. Orta Doğulu ve Mısrılı denizciler kendilerini korumak için gemilerinin başına Wadjet sembolü yaptırımıŐlardır.



Resim 2.3.10 ‘‘Ra’’

Ra: Güneş tanrısını simbolize eder. Güneş Antik Mısır’da yaşamın birincil unsurudur. Burada güneŐe verilen önemin sanat ve din ile ifade edildiğini görüyoruz. En popüler

tanrılar Güneş'ten gelen enerji ile ilişkilidir. Antik Mısır'da Güneş'e önce Horus, daha sonra Ra ve en son Amon-Ra olarak ibadet edildi.¹²

Anadolu Medeniyetlerinde Halı Motiflerindeki Sembolleri



Resim 2.3.11. Manisa-Yuntdağı

Resim 2.3.11. İç kısımlarda ve üst kenarda kullanılan eli belinde motifi, doğurganlığı simgelemektedir. Yıldızlar, neşe anlamına gelmektedir. Çarpı işaretleri de nazardan korunmak için kullanılmıştır. Eli belinde motiflerinin yerleştirilmesi, deve güreşlerinde kullanılan bağların düzenlenmesiyle aynıdır. Motif seçimi ve yerleştirilmesi, halının deve güreşinde verilmek üzere dokunmuş bir ödül olduğu izlenimini vermektedir.

¹² <https://listelist.com/hiyeroglif-anlamlari/>



Resim 2.3.12. "İzmir-Bergama"

Resim 2.3.12. Ana tema olarak kullanılan sandık motifleri, evliliği simgelemektedir. Sandıkların üzerindeki yıldızlar mutluluk temennisini dile getirmektedir. Çarkıfelek, çapraz motifin bir uyarlamasıdır. Bu kelime doğüstü bir gücü, insanların kaderini belirlediğine inanılan felek çemberini anlatmaktadır. Gül şeklindeki fiyonklar aşkın platonik yönlerini sembolize etmektedir.



Resim 2.3.13. "Muğla-Milas"

Resim 2.3.13. Yıldız, mutluluk ifadesidir. Başak ve koç boynuzu, bereketi simgelemektedir. Çengeller ise, bereketi ve mutluluğu nazara karşı korumak için kullanılmıştır.



Resim 2.3.14. "Antalya-Döşemealtı"

Resim 2.3.14. Halının teması simgesel bir şekilde gösterilen bir erkek çocuğun doğumudur. El, ejderha ve zakkum motifleri çocuğu kötülüğe karşı korumak amacıyla kullanılmıştır. Motiflerin yerel isimlerinin yanı sıra, halı, varoluşu ve uzun hayatı sembolize eden hayat ağacı, ejderha ve kuş motiflerinden oluşmaktadır.



Resim 2.3.15. ‘‘Balıkesir Yöresi Dokuması’’

Resim 2.3.15. Kuş, ejderha ve hayat ağacı motiflerinin birlikte kullanımı, ruhun sürekliliği ve ölümsüzlüğü temsil etmektedir. Hayat ağacı üzerinde yer alan kuşlar, yaşamı ve ruhu simgelemektedir. Ejderha ise, hayat ağacını koruyan hayvandır. Halının ortasında yer alan dikdörtgen erkeğin doğurganlığının sembolü olan koç boynuzu motifi ile süslenmiştir. Başak motifleri, bereketi simgelemektedir. Oklar ise, koruma amacıyla kullanılmıştır.¹³

Ağaç: Ağaç yanıcı olduğundan içinde gizlenen bir ateş olduğu düşünülmüştür. Ayrıca ağaç, yaşamın simgesidir.

Ayrıca ‘‘hayat ağacı’’ motifi olarak ağaç, Türk halklarının geleneksel bakış açılarında, insanların birbirleriyle ve doğanın insanlarla bağını sembolize etmektedir. Bu sebeple geleneksel ağaç motifi, Anadolu’nun bir köy evindeki eşyadan, padişahın

¹³ Nuray GÜMÜŞTEKİN, *Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Simgelerde Anlam*, 103-117.

kullandığı özel eşyalarına kadar aynı anlamıyla işlenmiş bir motif olarak yer bulmuştur.

Orta Asya Türkleri'nin Şamanizm inançlarında da ağaç, dünyanın merkezidir ve insanları kötü ruhlardan korur. Gökyüzüyle yeryüzünü birbirine bağladığı düşünüldüğü gibi, ağaçların üzerine konan kuşlar inanişâ göre, henüz doğmamış şaman ruhlarının sembolü olarak görülmüştür.¹⁴

Selvi ağacı: Gökyüzüne yükselmesiyle ölüm ve yaşamı simgelemesi bakımından sıkça kullanılmıştır. Ölümsüzlük ve ebedilikle de ilintilidir.

Buğday başağı: Bereketin ve yeniden doğuşun simgesidir.

El, parmaklar, beş sayısı: Doğuma yardım eden ve toprağı eken biçen eldir. Bir elin beş parmağını sembolize eden 5 sayısı kötü gözü önlemek için kullanılmıştır. El resimleri uğur getirdiğine inanılır ve nazardan korunmak için de nazarlık olarak duvarlara asılmıştır. Kimi insanların ellerinin de şifa getirebildiğine inanılır.

Göz: Her iki gözün birlikteliğı ay ve güneşî temsil etmektedir. Gözün verdiği zararın yine göz tarafından önleneyeğine inanılmıştır. Halk arasında göze gelme, nazar değmesi ve uğur getirmesiyle ilgili doğaüstü inanişlar çeşitli motiflere yansımıştır. Kare, üçgen, dikdörtgen, eşkenar dörtgen şeklinde göz motifleri tasvir edilmiştir.

Kozalak: Bolluğun ve bereketin simgesidir.

Nar: İçindeki tanelerden yola çıkılarak üremeyi ve çoğalmayı simgeler. Anadolu kültüründe yeni gelinlerin evlerine bereketli evlilik olması için yerlere nar taneleri serpiştirilir.

¹⁴ Pınar OLGUNER ERGENE, 18.Y.Y ve 19.Y.Y Türk İşleme Motiflerinde Sembol Dili ve Sembolizm İçerikli Yeni Yorumlar, 75.

Yaprak: Ruhun ölümsüzlüğünün simgesidir.

Yılan: Her yıl eski deriyi atıp yenisini getirmesiyle doğuşun ve sonsuzluğun simgesi olmuştur. Günümüzde sağlığın simgesidir. Hayat ağacının bekçisi olan yılan sağlığın ilahı olarak da görülür.¹⁵

2.4. Evrensel Dil ve Sembol-Sanat ilişkisi

Görsel işaretler küresel anlamda bilginin paylaşımı için kullanılan en yaygın dildir diyebiliriz. Sanatın bütün alanlarının kendisine has dili vardır. Müzikte seslerin evrensel anlamda sembolik karşılığı olurken, iletişimde de mors alfabesi geliştirilmiştir. Ayrıca bugün de halen, evrensel ortak dil geliştirme çabaları devam etmektedir. 1900'lü yıllarda Batı'da çeşitli uzmanlarla, sosyologlarla ve grafik sanatçılarıyla başlatılan girişimlerde, çeşitli simge ve semboller kullanılarak bütün dünyanın anlayabileceği ortak bir dil hedeflenmiştir. Maholy Nagy, Gyorgy Kepes ve Otto Neurath bu konuda önemli çalışmalar göstermişlerdir. Görsel sanatlar alanında da iletişimi daha etkili hale getirmek ve bütün dünyaya hitap edebilmek açısından renk, biçim ve konu ifadelerinde evrensel açıdan kabul gören simge ve semboller kullanılarak bir dil veya üslup bütünlüğü oluşturulmuştur. Resmin ortak dilinde bir tablo, renk ve biçimlerdeki klasik sembol ve simgeleriyle bizlere gökyüzünü, dağları, denizleri, bitkileri, insanları ve hayvanları tanımlamaktadır. Sembolist sanatçılar ise, bu iletişimi bir üst seviyeye taşıyarak, anlam derinliğini ve zenginliğini yüceltmek, üzerine çok daha fazla konuşulacak düzeye getirmek ve görünenin arkasındaki gerçeği ifade etme çabasıyla, mecaz anlam taşıyan semboller kullanmışlardır.

Resim sanatı tarihi boyunca sanatçılar eserlerinde çeşitli sembollerden yararlanmışlardır. Fakat sembolik unsurların da yer aldığı bu eserler, sembolizm

¹⁵ <https://www.plantdergisi.com/prof-dr-hasan-ozcelik/sembol-bitkilerimiz-ve-ozellikleri.html>

akımından bağımsız olarak kendi dönemsel ve sanatsal süreçlerinin eserleri olmuştur. Bu tez, sembolizmin oluşum sürecini ve sembolizmi ele almaktadır.

3. SEMBOLİZM

3.1. İlk Sembolist Grup Hareketi: Pre-Raphaelite Kardeşliği

Tarihsel oluşumların hemen hemen bütün süreçlerinde olduğu gibi, sembolizmin oluşum sürecini de ele alırken birbirini tetikleyen birçok faktörü göz önünde bulundurmanız gerekiyor. Bu bağlamda Pre-Raphaelistler, tarihsel, kültürel ve ekonomik etkenleriyle birlikte sembolizm akımı için önemli geçiş süreciydi.

18.yy. sonlarında bütün dünya sanayi devriminin etkisindeydi. O dönemde dünyanın en büyük imparatorluğu olan İngiltere’de sanayi devriminin olumlu ve olumsuz etkileri bir arada yaşanıyordu. Bir yandan büyük buluşlar ve ekonomik açıdan büyük başarılar elde edilirken, öte yandan değişen yeni dünya etkisiyle köyden kente göç dolayısıyla kalabalık şehirler, işsizlikle birlikte yeni sınıflar ortaya çıkmıştı. Her çalkantılı dönem yeni oluşumlar barındırmaya açıktır. Dolayısıyla bu dönemde İngiliz tarihindeki değişim Kraliçe Victoria ile başlamıştı (1837-1901).

Kraliçe Victoria sosyal, kültürel ve ekonomik açıdan yeni bir dönem başlatmıştı. Özellikle kültürel açıdan toplumu ve İngiliz resim sanatını etkileyecek önemli adımlar attı. Bunlardan en önemlisi Kraliyet Akademisi okullarının kurulmasıydı. Okulun amacı, sanatçıları ve akademisyenlerini dönemin sanat dünyasının en üst düzeyine taşınmasını sağlamak ve bu uğurda yeni sanatçılar yetiştirmektir. Böyle bir ideale ulaşmak için, Rönesans Dönemi’nden beslenmenin uygun olduğu düşünüldü. Öyle ki, akademinin kurucu başkanı Sir Joshua Reynolds’un akademi çalışmalarında öğrencilere sadece Rönesans Dönemi eserlerinin kopyasının çalışıldığı idealizmde bir eğitim sunmaktaydı. Zaman içinde akademi öğrencileri kendilerini kopuk ve ayrıştırmış hissetmeye başladılar. Dönemin sosyal ve siyasi hareketliliklerinden

giderek habersizleşen öğrenciler, bu eğitim anlayışına tepki gösterdiler. Bu tepkiler doğrultusunda çeşitli öğrenci grupları oluştu. John Ruskin'in (1819-1900) düşüncelerinin etkisiyle öne çıkan ve büyük etki oluşturan grup ise, Pre-Raphaelite Kardeşliği (Pre-Raphaelite Brotherhood) (1848-1854) oldu.

Başta üç kişi olan ve Londra Kraliyet Akademisi öğrencilerinden oluşan bu gruptaki isimler William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti ve John Everett Millais'dı. 1848 yılının Eylül ayında kurulan gruba çok geçmeden ressam Frederic George Stephens, heykeltıraş Thomas Woolner, ressam James Collinson ve eleştirmen William Michael Rossetti de katıldı.¹⁶

Pre-Raphaelite Kardeşliği, getirdikleri yenilikler ve aldıkları kararlar ile kendilerini sıradan öğrenci grubu hareketinin çok daha ötesine taşımayı başarmışlardır. William Black'in şiirleri ve sembolist resimlerinden beslenerek kendilerini geliştiren grup, marjinal düşüncelerini korkusuzca tuvallerinde ifade etmeleriyle sembolizmin doğmasına zemin hazırlamışlardır. Dış dünyaya kapalı tutucu ve tekdüze gördükleri akademik anlayışı reddederek, yeniden atölye eğitiminin getirdiği usta-çırak ilişkisini savunarak, kendilerine Erken Rönesans sanat anlayışını yakın buldular ve eserlerini o teknik ve sitil bağlamında ürettiler. Şiirlerle, yazılarla anlatılanları resimlerinde yorumladılar, dini konulara, tarihsel konulara ve hatta masallara ve alegorilere de yer vermişlerdir ki, bu yaklaşımları sembolizmin önemli özelliğidir.

Dönemsel olarak Avrupa'da yaygınlaşan Realizm akımına duyarsız kalmayarak, gerçekçilik kaygılarıyla, çok geçmeden resimlerine, doğal biçimiyle modern yaşamı da kattılar. Öyle ki, dini konuları ifade ederlerken de bu prensiplerinden vaz geçmediler. Fakat dini konuları sıradan ve gündelik hayattan kesitmiş gibi resmetmeleri birçok çevre tarafından tepkilere neden oldu. Hatta, resimlerinde kimi dini karakterleri çalışırken bile yapaylıktan uzak ve gerçekçi kalabilmek için amatör modellerden yararlandılar. Çünkü, profesyonel modellerin doğal olmayan donuk ifadelerinin resimlerinin doğal gerçekçiliğine zarar vereceğini düşünüyorlardı. Kurucu

¹⁶ Bkz. (1), YAŞDAĞ, 172, 174.

üye Dante Gabriel Rosetti'nin (1828-1882) ‘‘Meryem’in Çocukluğu’’ adlı eseri için kullandığı modelleri annesi, kız kardeşi ve hizmetçilerinden oluşuyordu.

Dini temalı bir başka örnekte ise, Millais'in yapıtlarından biri olan ‘‘Ailesinin Evindeki İsa’’ adlı eserde, soyluluk ve güzellikten uzak, kutsallık arz etmeyen neredeyse yoksul bir aile, tamamen gerçekçi bir ifadeyle dönemin gündelik eşyaları ve marangoz malzemeleriyle resmedilmiştir. Eser, dine hakaret olduğu düşünülerek büyük eleştiriler almış fakat sonra Millais'in ve Ön-Rafaellocu akımın gözdelelerinden ve başyapıtlarından biri olarak değerlendirilmiştir.

Pre-Raphaelitlerin doğayı doğrudan ve doğal biçimiyle resimleme arzuları, teknik meselelerde de kendisini göstermişti. Önceki dönemlerden kalma kalıplaşmış boyama tekniğı olan, ışığı merkeze düşürüp geri planı koyulaştırma anlayışını reddederek o şekilde bir görüntünün doğal olmadığını, karanlık kısımlarda da nesnelere göründüğünü ve oradaki ayrıntıların da resmedilmesi gerektiğini söylediler. Bu yaklaşım onları ayrıntıcı yaparken, eski dönemin bir başka teknik anlayışı olan, ön planı netleştirmek için geri planı fulü bırakma kalıbını da kırmış oluyordular. Devrim niteliğindeki bu yeniliklerle beraber, tablolarına kattıkları en önemli özelliklerden bir diğeri de tuvalin her bölgesini beyaz bir boya ile boyayarak henüz kurumadan çalışıyor olmalarıydı. Artık önceki ressamlar gibi resimlerine karanlık bir hava katmak istemiyorlar, aydınlık tuvaler üretmek istiyorlardı. Geliştirdikleri bu ıslak yüzey üzerine ıslak tekniğı tablolarda daha önce görülmemiş ışıklılık sağlamıştı.¹⁷

Pre-Raphaelite Kardeşliğı'nin sembolik eserlerinde gerçekçiliğın güçlü bir şekilde ifade edilişi, aslında anlatılan manevi etkinin kaybolmasından veya azalmasından kaçındıkları içindir. İdealize edilen figür veya manzara için, izleyicide odak yönünün

¹⁷ <http://alicancantaentas.blogspot.com/2015/02/on-raffaoloculuk-pre-raphaelite-akm.html>

değişeceğine ve bu sebeple asıl manadan uzaklaşılacağına inanıyorlardı. Bu endişesiyle gerçekçi tasvirlerle titizlikle önem vermişlerdir.

3.1.1. Pre-Raphaelit'lerin sembolist eğilimli eser örnekleri

Pre-Raphaelite Kardeşliği, grup hareketi olarak benzer tavır ve görüşlerde, kendilerine özgü kurguları ile eserlerinde sembolik unsurlara bolca yer verdiler.



Resim 3.1.1.1. Dante Gabriel Rossetti, ‘Meryem’in Çocukluğu’, (1848-1849), tuval üzerine yağlıboya, 18,23 x 65,4 cm, Tate Galeri Koleksiyonu, Londra, İngiltere.

Resim 3.1.1.1.deki Dante Gabriel Rossetti'nin ‘Meryem'in Çocukluğu’ adlı eserinde küçük çocuk saflığın ve günahsızlığın sembolüdür. Figürlerle kıyaslandığında abartılı boyutta resmedilen üst üste yerleştirilmiş kitaplar, insanlık tarihi ve kadim bilgeliği sembolize ediyor. Geri planda hare şeklinde sarı ışık alanı içindeki beyaz güvercin, Hristiyan ikonografisinde vaftizci Yahya'yı sembolize eder. Gerideki figürün ise büyüklüğünün abartısına bakarsak, Rus ikonografisinde ve Albert Dürer'in kimi eserlerinde kullandığı ‘tersten perspektif’ uygulandığını görürüz. Vazo içindeki

zambak çiçeği masumiyeti sembolize etmektedir. Özellikle Erken Rönesans döneminde, Meryem'e sevindirici haber, yani 'tebşir' sahnelerinde Meryem'in el değmemiş masumiyeti ve tertemiz saf oluşunu simgeleyen bir çiçek olarak kullanılmıştır.¹⁸ Simone Martini'nin 1333'de Siena Katedrali için ahşap üzerine tempera tekniği ile yaptığı tebşir resminde de vazo içindeki zambak, sembolik boyutta kullanılmıştır. Bu açıdan da bakıldığında, Pre-Rafaelistlerin izledikleri yol bakımından, Yüksek Rönesans'ın alegorik kompozisyonlarından ziyade Erken Rönesans tercihleri, o dönemin alegorik ifade biçimlerinden başka, sembolik anlatımlarından da etkilendiklerini gösteriyor.



Resim 3.1.1.2. John Everett Millais, "Ailesinin Evindeki İsa", 1849-50, tuval üzerine yağlıboya, 86,5x140 cm, Tate Galeri Koleksiyonu, Londra, İngiltere.

Resim 3.1.1.2.de 1849-50 tarihli John Everett Millais'in "Ailesinin Evindeki İsa" adı eseri, büyük eleştirilerin ardından, kurgusallığı ve derinselliği ile başyapıt olarak kabul edilmiştir. Eserde birçok sembolik kurgu görülmektedir. Resimdeki çocuk İsa'nın yaraladığı elindeki kan izi ve kanın ayağına damlaması ileride başına

¹⁸ William Hulman HUNT, **Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood I**, 118-120.

gelecekleri sembolize ediyor. Çocuk İsa'nın elinin duruş pozisyonu yarayı işaret etmesinin yanı sıra, yetişkin İsa tasvirlerinde sıkça görülen takdis işaretini anımsatmaktadır. Annesi diz çökmüş vaziyette ve ileride olacakların farkındalığıyla, yüzünde derinden bir keder ile yanağını oğluna uzatmıştır. Geri planda İsa'nın başının hemen üzerine hizalı bir gönye görülmektedir. Bu gönye baba oğul ve kutsal ruhu yani kutsal üçleme diğer deyişle kutsal teslisi sembolize eder. Duvardaki diğer marangoz aletlerinin dizilişi haç oluşturacak şekildedir. Yine arkadaki duvarda gönyenin hemen yanında merdiven görüyoruz, İsa'nın çarmıhtan indirilişi sırasında kullanılan merdiven olarak tezahür edilmiş, dolayısıyla resimdeki bu merdiven, İsa'nın çarmıha gerilişini sembolize ediyor. Çarmıhın çivileri de masanın üzerinde görülmekte. Ayrıca merdivenin üzerinde tünemiş güvercin görülmüyor. Güvercin kutsal ruhu sembolize ediyor. Geri planda salonun dışında görülen koyun sürüsü, İsa'nın insanların günahlarının bağışlanması için kendisini feda edişiyile gösterdiği fedakarlığı sembolize ediyor. Resmin sağında elinde su dolu bir tas ile İsa'nın elindeki kanı temizlemek üzere üzerinde hayvan postu ile Yahya gelmektedir. Hayvan postu, gelecekteki zorlu yaşantısına gönderme yaparken, yüzündeki mahcup ve saygılı ifade, İsa'nın peygamber olacağını biliyormuş intibası yaratır. Yahya'nın elinde tuttuğu tas ise, İsa'ya inananların günahlarından arındırılacağı ve İsa'nın Yahya tarafından vaftiz edileceğinin sembolüdür.¹⁹

¹⁹ Stephen FARTHING, **Sanatın Tüm Öyküsü**, 296-297.



Resim 3.1.1.3. ‘Dünyanın Işığı’, 1851-1853, William Holman Hunt, tuval üzerine yağlıboya, 49,8x26,1 cm, Manchester Art Gallery, Manchester, İngiltere.

Resim 3.1.1.3.de ise Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin kurucu üyelerinden William Holman Hunt'un çeşitli sembollerle dolu ‘Dünyanın Işığı’ isimli dini tablosunu görüyoruz. Grup akımının bütün özelliklerini görebildiğimiz bu eser, önemli bir dinsel konuyu ele alıyor. Eser İsa'nın, İncil'deki ‘‘İşte, eşikte durmuş kapıyı çalıyorum. Biri sesimi duyup kapıyı açarsa evine gireceğim, karşılıklı oturup akşam yemeği yiyeceğiz’’, ‘‘Ben dünyanın ışığıyım. Beni izleyen asla karanlıkta yürümez’’ sözlerine dayanıyor. Eser ciddi bir temaya sahiptir ve akımın özelliklerinden biri de bu ciddiyettir. Ayrıca eserin, çok ayrıntılı işlenmiş olması da Pre-Raphaelite grubunun

başka bir özelliğidir. Gökyüzü ve bitkilerdeki harika detayların yanında renkler de resme şiirsellik katıyor. Hunt, İsa'yı beyaz bir elbiseyle ve mücevherlerle dolu bir pelerinle resmetmiş. Bu elbiseler bir zıtlığı vurgulamak için kullanılmış; beyaz elbise İsa'nın alçak gönüllülüğünü, üzerindeki pelerin ise O'nun kral olarak bulunduğu konumun ihtişamını ve bizim ona bakışımızı sembolize ediyor. İsa'nın yüzünde sabırlı ve kararlı bir ifade kullanılmış. Benzer zıtlık tahta da kullanılmış; taç hem taşlı hem de dikenli resmedilmiş. İsa'nın elleri, çarmıha gerildiğini gösteren izler taşıyor. Resimde İsa, sağ eliyle ahşap bir kapıyı çalar vaziyette. Kapının kulpu yok ve dışarıdan açılmaz. Kapı sadece içeriden açılıyor ve uzun süre kapalı kalmış. Bu kapı inatla kapanmış kötücül zihni sembolize ediyor. Resimde İsa, ‘‘Ben dünyanın ışığıyım. Kim benim sesimi duyarsa, beni takip ederse hiç ışiksiz yürümeyecek, hayatı boyunca ışığa sahip olacak’’ sözlerini söylediği anda resmedilmiş. Acaba kapımızı iyiliğe ve güzelliğe açacak mıyız? Kapının önünde oldukça büyümüş çalılar görülüyor. Bu çalılar, günahlarımızı sembolize eder. Kapının üzerinde uçan yarasalar, karanlığı ve insanın umursamazlığını sembolize ediyor. İsa, sol elinde ise bir fener tutmakta. Fenere baktığımızda yine birçok sembol görüyoruz; fenerin üst bölümünde bir yıldız ve üç yıldız görülüyor. Bir yıldız, üç kralın İsa'ya götürülüşünü sembolize ediyor. Üç yıldız ise, Davut yıldızı sembolü olarak resmedilmiş. Ayrıca fenerdeki alevler, Pagan ritüellerine atıfta bulunuyor. Arka planda karanlık orman görüyoruz. Bu karanlık orman, karanlığın egemen olmaya başladığını, artık pek vaktin kalmadığını sembolize ediyor. Arka plandaki bu görüntü, insanın bir şansının daha olduğu izlenimi uyandıran İsa'nın kafasındaki hare ile kontrast oluşturuyor. Dini sembollerle dolu tüm bu resim, Hristiyan aleminin önemli temsillerindedir.



Resim 3.1.1.4. William Holman Hunt, ‘‘Uyuyan Vicdan’’, 1853, tuval üzerine yağlıboya, 76x56 cm, Tate Galeri Koleksiyonu, Londra, İngiltere.

Resim 3.1.1.4.te ise William Holman Hunt’un ‘‘Uyuyan Vicdan’’ adlı eserinde de diğer Pre-Raphaelitlerin eserlerinde olduğu gibi sansasyonel etki yaratmış ve çeşitli saldırılara maruz kalmıştır. İlk baktığımızda lüks içinde gösterişli bir oda izlenimi alırız. Oysa çevredeki her şey kadının esaretini simgelemektedir. Yüzük parmağındaki boşluk, saklanan bir sevgili imajı verir. Cam bir fanus içindeki saat ve kedinin önünde yakaladığı kuş, boşa geçirilerek heba edilmiş zamanı sembolize etmektedir. Yerdeki notaların ‘‘Boşa Gözyaşları’’ adlı esere ait olması da tesadüf değildir, notalar ve yarım kalan bir kilim cinselliği sembolize etmektedir. Fakat resimde kadın tamamen çaresiz değildir; hafif yukarı bakan kadın, aniden öne bir adım atmış vaziyette ve yüzünde tebessüm ile gördüğü bir ses ya da görüntüye tepki veriyormuş izlenimi taşımaktadır. Arka planda bir aynadan yansıyan penceredeki manzara ve ön planda yere vuran gün ışığı referansında kadın, umutla güzel ve mutlu bir güne bakmaktadır. Hunt’un bütün

bu semboller ışığında, ‘‘Vicdanın Uyanışı’’ ismini verdiği eseriyle ve anlaşıldığı üzere konu olarak hayat kadınlarını seçmesiyle ortaya koyduğu ironi, kendi dertleri ve tartışmaları sebebiyle halktan uzaklaştığını düşündüğu din adamlarına, halkı yeniden sahiplenmesi adına çağrı niteliğindedir.²⁰

Pre-Raphaelite Kardeşliği, Sanayi Devrimi’nin halk üzerindeki olumsuz etkilerine karşı, etik değerleri hatırlatıcı ve yeniden sahiplendirici tavır içerisindeydiler. Bu, halkı bilinçlendirme ve uyandırma çabalarında ağırlıklı olarak, din sembolizminden, mitolojik sembollerden ve doğa metaforlarından yararlanmışlardır.

Pre-Raphaelite Kardeşliğinin doğa metaforu ile ilgili eserlerini, doğa metaforları bölümünde göreceğiz.



Resim 3.1.1.5. John Everett Millais, ‘‘Lorenzo ve Isabella’’, 1849, tuval üzerine yağlıboya., 103x142 cm, Walker Sanat Galerisi, Liverpool, İngiltere.

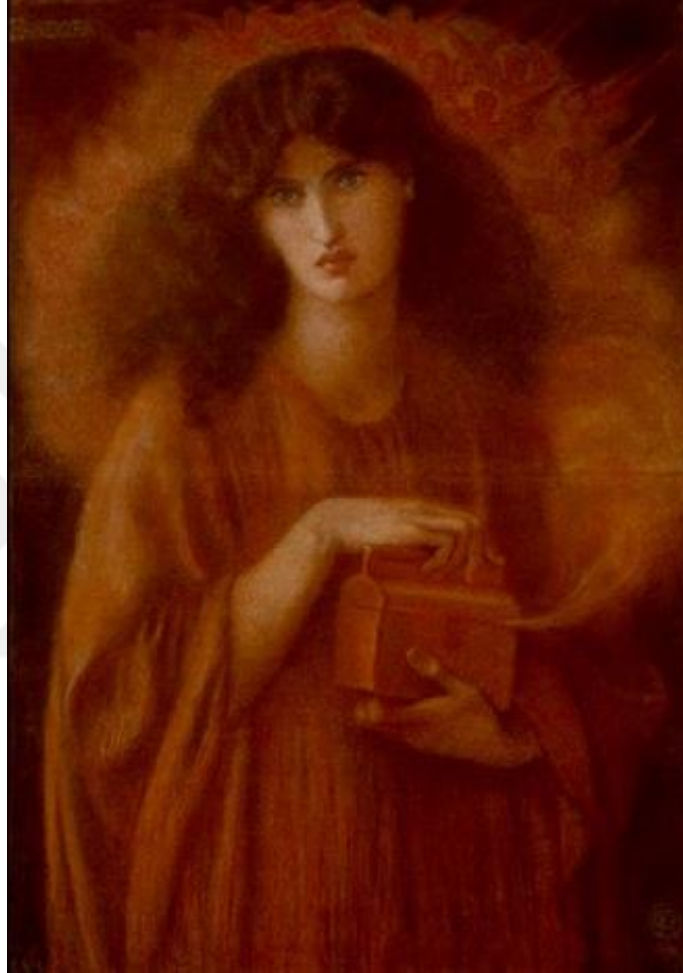
²⁰ Stephen FARTHING, **Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim**, 414.

Pre-Raphaelitlerin tipik özelliklerinden olan, çizgiselliğin öne çıktığı açık ve net ifade biçimleri, ışık ve gölgeyi kaybettirecek kadar güçlü renklerin parlak ve canlılığı Resim 3.1.1.5.de de görülmektedir. Ön Rönesans tabloları gibi kurgulanan bu tablo, o dönemin sembolik eğilimli eserlerine atıfta bulunur. Dar bir masa ve iç içe geçercesine dizilen hacmi önemsenmemiş, figürler antik dönemden kopup gelmiş gibidir. Bu haliyle biçimsellikten ziyade içeriğe önem verildiği düşünülebilir. Millais bu eserin konusunda, John Keats'ın Isabella isimli şiirinden esinlenmiştir. Soylu bir aile kızı olan İsabella, alt sınıftan Lorenzo isimli bir gence aşık olur. Fakat bu sınıf farkına dayanamayan İsabella'nın ağabeyi Lorenzo'yu ormanlık bir alanda öldürecektir. Resimde Millias, İsabella'yı ailesiyle bir araya getirmiştir. Sağ tarafta oturan İsabella, bir tabakta Lorenzo'nun uzattığı tutkunun sembolü olan kan portakalını almak üzeredir. Masanın sağ tarafında oturan ağabey, İsabella'ya sokulmuş, bağlılığın ve masumiyetin sembolü olan köpeğe tekme atmaktadır. Öfkeli bakışları ve elindeki ceviz kıracağı Lorenzo'yu öldüreceğini işaret etmektedir.²¹

Pre-Raphaelite Kardeşliği, mitolojiden beslenerek de çok sayıda sembollerle dolu eserler üretmişlerdir. Dante Gabriel Rossetti'nin "Pandora" isimli eseri, dönemin dikkat çeken önemli mitolojik konulu eserlerinden biridir. Pandora Helen mitolojisinden bir öyküdür. Bu öyküye göre Prometheus, Zeus'tan ateşi çalarak insanlara vermiştir. O güne kadar yalnız erkeklerden oluşan insanlar mutlu olmuşlar, kendilerini tanrılar kadar güçlü hissetmişlerdir. İnsanların şımarıklaştığını düşünen ve bu şımarıklığına tepkisiz kalamayan Zeus, oğlu Hephaistos'a, erkeklerin hem arzulaması hem de canlarının yanması için kil ve sudan bir kadın vücudu şekillendirmesini söyler. Bu kadının adı Pandora'dır ve Pandora yeryüzündeki ilk kadındır. Pandora'ya birtakım meziyetler bahşedilir. Athena zeka ve bilgelik, Afrodit güzellik ve cazibe, Hermes ise kurnazlık verir. Ama en önemli hediye Zeus'tan gelir. Zeus Pandora'ya bir kutu verir ve asla açmamasını tembihleyerek Prometheus'un kardeşi Ephimeteus'un evine gönderir. Pandora Ephimeteus'u dansları ve güzelliğiyle etkiler ve tam Pandoraya dokunmak üzereyken Pandora merakına yenik düşerek kutuyu açar ve böylece bütün kötülükler açığa çıkar. Hastalık, ıstırap, keder,

²¹ S. Özlem ÜNER, *Türk Resminde Sembolist Eğilimler*, 54.

ikiyüzlülük, yalan, şehvet ve en sonunda da umut yeryüzüne salınmıştır. Böylece Zeus intikamını almış olur.



Resim 3.1.1.6. Dante Gabriel Rossetti, ‘Pandora’, 1871, 131x79 cm, özel koleksiyon, Londra, İngiltere.

Resim 3.1.1.6.da gördüğümüz ‘Pandora’ isimli bu eserde Rossetti, saf kötülüğü kırmızımsı olarak tasvir eder. Pandora’nın elbisesi ve yavaşça açtığı kutudan çıkan duman kırmızımsıdır ve bütün tabloyu sarmıştır. Pandora’nın yüzünde ise, suçlayıcı bir görünüm oluşturmak için melankolik bir ifade kullanılmıştır. Resim yarım bir tanrıçanın zavallı görüntüsünü taşımaktadır. Rossetti Pandora’yı kötülükleri serbest bırakmakla suçlamaktadır. Genel anlamda Rossetti, farklı resimlerinde de sık sık kadını nihai kötülükle birleştirir.

3.2. Sembolizmin Doğuşu

Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin eserlerindeki marjinal kurgularıyla gerçekçi doğa tasvirleri, grubun kuruluşundan itibaren seçtikleri konuları çeşitli semboller ile zenginleştirmeleri, sembolizm akımına referans niteliği taşımıştır.²²

19. Yüzyılın son çeyreğinde Fransa'da önemli bir hareketlilik olmaya başlar. Yeni icatlarla makineleşmelerle toplum hız kazanır ve bilimsel araştırmalar artar. Bu hareketlilik toplumun yapısını da değiştirmeye başlar. Realizm, natüralizm determinizm, pozitifizm ve parnasizm akımlarının egemen olduğu bu dönemde aşırı bilimsellik ve gerçekçilik, insanları mekanikleşmeye götürerek karamsarlığa iter. 1870 yılında çıkan bir savaşta Almanların Fransa'yı yenmesiyle ruhsal çöküntü büsbütün artar. Asıl değişim tam da bu süreçte başlar. Duyguya ve hayale yer vermeyen sanat doğru olamaz denilerek farklı arayışlara yelken açılır. İngiliz, İskandinav, Alman ve Rus edebiyatından çeviriler yapılır. Bu çeviriler sayesinde Fransız edebiyatında yeni yapılanma artık başlamış olur.²³

Bir grup edebiyatçı parnasizme alternatif oluşum içerisine girerler. Parnasizm akımı, realizm ve natüralizmin şiirdeki bireşiminden oluşmuştur. İlk olarak 1886'da "Parnas" adlı bir derginin yayınlanmasıyla sesleri duyulur. Akımın şairleri, şiiri biçimden ibaret görürler. Biçimsel detay ve güzellik, kelimelerin diziliş ahengi, dizelerin ölçülü ve kafiyeli oluşu onların olmazsa olmazıdır. Romantizme tepki olarak doğan bu akım mensupları, duygusallığı reddetmişler, duygunun yerine düşüncüyü koymuşlardır. Tam da bu sebepten tepkilerini dizeleriyle dile getiren birtakım edebiyatçılar, şiirlerine yeniden duyguyu eklediler, kafiyeden uzaklaştılar, gelenekleri yıkarak toplumsal ve sanatsal düzenin sınırlarını zorladılar, anlam derinliğini görünenin arkasında arayarak sembollerle ifade ettikleri eserler ürettiler. Parnasizme

²²https://www.researchgate.net/publication/329802526_20_YUZYIL_SANAT_AKIMLARI_NEDENLERI_NICINLERI_VE_ETKILERI_1

²³<http://www.filozof.net/Turkce/edebiyat/70-sembolizm-akimi-ekolu-nedir-ne-demektir-tanimi-tarihi-kurulusu-sairleri-sanatcileri-turk-edebiyatinda-sembolist-sanatcilar-sairler-sembolizm-ozellikleri.html?showall=1>

karşı başlattıkları bu marjinal hareketlilik sembolizmin ayak sesleriydi. Birtakım natüralistler, edebiyatı soysuzlaştırdıklarını ve alçalttıklarını düşündükleri bu sembolist şairlere “düşkünleşmiş” (decadence) diğer bir deyişle Dekadizm ‘çöküşçülük’ demişlerdir. Özellikle Paul Verlain, kendi yazdığı şiirlerdeki tavrını da “çöküş” olarak tanımlamıştır. Soylu ve zengin ailelerden oldukları halde bohem hayat yaşayan, gelenekleri yıkararak toplumsal ve sanatsal düzenin sınırlarını aşan ve Dekadanlar diye adlandırılan, Jules Laforgue, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stephane Mallarme, Arthur Rimbaud, Jean Moreas gibi değerli isimlerden oluşan bu şair grubu, sembolizmin öncüleri oldu. Hatta Fransa’da “Le Decadent” adında dergi ile seslerini daha fazla duyurdular. Parnas akımına tepki olarak başlayan bu marjinal girişim, parnas akımından bazı şairleri de etkileyerek dekadizm akımına katılmalarına neden olmuş ve onlar da bu yeni anlayışa katkıda bulunmuşlardır. 1886’da Jean Moreas, bu akımı biraz daha ileri taşıyarak ve yayınladığı bir bildiri ile temellendirerek “Sembolizm”e ismini veren kişi olur. Jean Moreas, akım hakkında önemli ipuçları barındıran şu sözleri söyler: “Sembolist şiir fikri (İdea) duygusal bir biçimde örter. Aslında, amacı sadece duygusal bir biçim değildir. Bu duygusal biçim hem fikri ifade etmeli hem de bağımlı kalmalıdır. Fikir de aynı şekilde, dış benzerliklerin göz alıcı giysilerinden yoksun bir biçimde görünmemelidir. Çünkü sembolik sanatın belli başlı karakteri, bizzat doğa tabloları, insanların hareketleri, bütün somut olaylar kendiliklerinden ortaya çıkmamalıdır. Bunlar, bir şeylerin esas fikirle olan anlaşılması güç ilişkilerini göstermeyi amaçlayan, algılanabilen dış görüntülerdir.”²⁴

Kısa zaman içinde sembolizm akımının etkisi, şiirden edebiyata, oradan sanatın bütün dallarına yayılır. Hatta, Fransa sınırlarının dışına çıkarak bütün Avrupa ülkelerine ve hatta Latin Amerika’da dahi etkili olmuştur. Bütün dönem süresince sanat ve felsefe, sembolizm diliyle ifade edilmiştir. Bilgiye ulaşmada, gerçeği anlamada sezgiselliğe ve hayal gücüne özel bir anlam ve mana yüklenmiştir. Bilgiyi subjektif olarak gören, bu bağlamında dünyanın hayalden ibaret olduğunu savunan ve acıyı hayatın merkezine koyan, Alman idealizminin kurucusu felsefeci Arthur

²⁴ Cemil Göker, **Fransa’da Edebiyat Akımları**, 71

Schopenhauer, “Gerçeğe, metotlarla ilerleyen akıldan ziyade, sezgi yoluyla ulaşılır.” diyen, spiritualist (ruhçu) felsefenin öncüsü Henry Bergson, her türlü bilginin yaratıcı hayal gücü bağlamında göreceli olduğunu savunan İmmanuel Kant gibi büyük düşünürler sembolizmi kimliksel olarak hazırlamışlardır. Özellikle Kant’ın felsefesi sembolizmin en sağlam temel dayanağını oluşturur.

Baver Demircan, Felsefî Düşün Dergisi’nde Kant’ın sembolizm açılımını kaleme alıyor. Demircan bu makalesinde, güzelin ahlaki iyinin sembolü olduğu iddiasının çözümlenmesi yoluyla, Kant’ın sembol anlayışını ele alarak şunları aktarıyor:

“Kant’a göre güzel, ahlaki iyinin sembolik olarak duyusal sunumudur. Yani güzellik aracılığıyla, doğa alanı – duyulur dünya ile ahlak (akıl) alanı – duyulurüstü dünya arasında sembolik bir bağıntı vardır. Fakat Kant, güzelle ahlaki iyi arasındaki sembolik bağıntıyı açık bir biçimde sadece doğa güzelliği bakımından ele almaktadır. Oysa Kant’ın düşüncesi içerisinde, estetik idelerle aklın ideleri arasındaki biçimsel benzerliklerin gösterilmesiyle, bu iddianın geçerliliği güzel sanat bakımından da ortaya konulabilir.

Kant’ın Üçüncü Kritik’inin birinci bölümünün en temel iddialarından biri, güzelin ahlaki iyinin sembolü olmasıdır. Kant estetik alanı yoluyla, doğa alanı – duyulur dünya ile ahlak (akıl) alanı – duyulurüstü dünya arasında bir bağlantının olabileceğini göstermek amacıyla, sembol düşüncesine başvurur. Bunu, estetik yargılarla ahlaki yargılar arasında var olduğunu ortaya koymaya çalıştığı biçimsel benzerlikler, yani bu yargılardaki refleksiyon faaliyetlerinin benzerliği bakımından yerine getirir. Bu biçimsel benzerlikleri temel alarak, güzelin, ahlaki iyinin sembolik olarak duyusal sunumu olduğunu öne sürer. Bu makalede öncelikle, Kant’ın sembol anlayışının açıklanabilmesi için, güzel yoluyla ahlaki iyinin sembolik olarak duyusal sunumunu olanaklı kılan hayal gücü, bir sunum yetisi olması bakımından ele alınacaktır. Daha sonra, estetik yargılardaki refleksiyon faaliyetinin, yapısal ve biçimsel olarak ahlaki yargılardaki refleksiyon faaliyetine benzerliği kabulünden hareket edilerek, estetik yargılar çözümlenecektir. Bu çözümlenme, estetik yargılarla ahlaki yargılar arasındaki biçimsel benzerliklerin açıklanabilmesini sağlamakla birlikte, doğa güzelliği bakımından, güzelin ahlaki iyinin nasıl duyusal bir sunumu, sembolü olabildiğini gösterecektir. Kant güzelle ahlaki iyi arasındaki sembolik ilişkiyi açık bir biçimde sadece doğa güzelliği bakımından ele almaktadır.

Bütün hem amaç hem de öğelerin nedenidir, dolayısıyla bütün, parçaların – öğelerin düzenlenme sürecini yönetir ve onları içsel olarak belirler. Fakat güzelde, bütün – parça ya da tümel – tikel ilişkisi kavramlarla belirlenmemiştir, bu nedenle belirli bir ilişki değildir. Ayrıca güzelin seyrinde ortaya çıkan böyle bir bütün tamamıyla öznelidir. Estetik ideler yoluyla açığa çıkan bütünlük ve amaçlılık öznel olsalar da görüleri olmayan kavramlar olarak aklın idelerinin gerçekleştirilme olanağına işaret ederler. Estetik ideler, aklın idelerinin duyusal – görüsel, yani dolaylı ve sembolik olarak sunulabilme imkanındır.”²⁵

3.3. Resimde Sembolizm

Parnasizm, romantizme tepki olarak doğarken, sembolizm de parnasizme tepki olarak doğmuştur. Bir anlamda sembolizm, insanın düş gücünü yansıtan, sanatçısının özgürce kendisini ifade edebildiği romantizm akımının da devamı niteliğinde olmuştur.

Tarihsel süreçlerde sıkça gördüğümüz duygu ve düşünce çatışmalarıyla, her defasında düşün dünyasını yeniden şekillendiren oluşumlar, kendi çağının modern insanını yaratmıştır. Böyle bir çatışmanın ürünü olan sembolistler, realistlerin duygu ve düşünceden arındırılmış ve sanatı olduğu gibi aktarma aracı olarak gördükleri anlayışa karşı sezgilere, duygusallığa ve içsel dünyaya yer vermişlerdir. Benzer bir reddediş empresyonizme karşı da görülmektedir. Empresyonistler görünen dünyayı, kendilerinde oluşan etkiye göre ve bu bağlamda gördükleri görüntünün dışına çıkmadan resmetmişlerdir. Oysa sembolistler, görünenin arkasındaki gerçeğin peşinde olmuşlardır. Realistler ve empresyonistler için düş gücü önemli olmazken sembolistler için en önemli şey, gerçeğin betimlenmesidir. Sembolistler, maddesel yaklaşımı yüzeysel bulmuşlar, tinselliğe, hayale önem vermişlerdir. Onlara göre sanatta ölçüt, ruhsallık, mana ve öze dönüş olmalıdır.²⁶

²⁵ Baver DEMİRCAN, **Kant'ta Sembolizm: Estetik İdeler Aklın İdelerinin Duyusal Sunumu Olabilir Mi?**, 6-7.

²⁶ <https://edebiyatvesanatakademisi.com/resim-sanati/resimde-sembolizm/19217>

Sembolizmin ağır basan bu düşsel zenginliği, sanatçıları konularında sınırsız özgürlüğe götürmüş, adeta evrenin sırrını keşfetme yolculuğuna çıkarmıştır. Evreni keşfetmek, bilinmeyene varmak, görülmeyeni görebilmek için, hayal gücünün kapılarını ardına kadar açan sembolistler, gözle görülen gerçeğin yüzeysel olduğunu savunmuşlardır. Onlara göre, resimde bilindik ve didaktik kalıplarla gerçeklik ifade edilemez. Bir sanat eserinin derinselliği, resmedilen görüntünün ifadesel gücü, ucu açık ve gizem dolu çeşitli sembollerle çok daha güçlü hale gelebilir. Evreni algılamamıza yardımcı olması bakımından resimde kullanılan bir sembol, bizleri bulunduğumuz mikro düzeyden makro düzeye çıkarabilir. Böylece sanat eseri, izleyicinin kapasitesine, algılayış biçimine ve düş gücüne göre, çok daha geniş ve sınırsız algılanabilir. Resim, kendisine her bakıldığında gizem dolu sembollerle kendisini yeniden var edebilir. Bu bağlamda asıl gerçek gördüğümüz değil hissettiğimizdir. Görünenin arkasındaki mistik gerçekliğe yaptığımız yolculuktur. Sembolistlere göre gördüğümüz dünya, gördüğümüzü zannettiğimiz dünyadır ve bu yaklaşım dünyayı sınırsız varyasyonlara açık hale getirir. Böylece insan, kendi prizmasından yansıtarak dış evrene bakmış olur. Bizler evreni duyularımızla algılarız ve duyularımız dış dünyayı olduğu gibi aktarmazlar. İnsanlar duyularımızın değiştirerek aktardığı dış dünyayı izlenimlerine göre yorumlarlar. Örneğin, suyun içindeki düz bir çubuğun kırık görünmesi yanılsamadır, gerçekte kırık değildir. Sembolistler gerçeklikle ilgili araştırmalarında, suyun içindeki çubuk örneğinde olduğu gibi, duyularımızın yanılttığı dış dünyayı, sezgisellikten yararlanarak ve çeşitli semboller kullanarak betimlerler. Semboller ise resmi kapalı yapar ve kapalı resim, oluşturduğu gizem ile anlam derinliğini uçsuz bucaksız hale getirir. Anlam derinliğindeki bu geniş yelpazede ise, bilim kendisine yer bulamaz. Bilinç altı, ruhsallık ve gizil alem, bilimin çözemeyeceği, deneyler yapamayacağı alanlar olarak değerlendirilir. Bu sebeple sembolizmin, bilimsel düşünceye başkaldıran sanatçıları da olmuştur.

Hayal gücünün ve duygunun ön planda olduğu, kardeş iki akım olarak da ifade edebileceğimiz sembolizm ve romantizm de insanoğlunun bilimsel arayışlarının ötesinde, duygu ve sezgi ile evreni algılama, kendisini tanıma çabalarının çatışmaları

ve uzlaşmalarının sonucudur. Duygu bakımından sanatçının kendisini özgürce ifade edebilmesiyle, eserlerinde düşüncelerini ve düş gücünü yansıtmalarıyla, benzer dili konuşan bu iki akımın ilişkilendirilmesinde diyebiliriz ki, sembolizm, romantizmin devamcısı ve dolayısıyla tamamlayıcısı olarak da görülebilir. Sözelimi romantikler duygusal tavır içinde gerçekleri ifade etmekle yetinirken, sembolistler duygularını ifadede semboller kullanmışlardır. Romantizmde özgürce tercih edilen görüntü, duygusal, düşsel ve kavramın da üzerinde abartılı bir sahneleme ile ifade edilir. Sembolizmde ise doğanın görüntüsel gerçekliğinin ötesine semboller aracılığıyla geçilerek, daha gizemli ve daha derin anlamlar oluşturulur. Öte yandan dönemin bir diğer akımı olan empresyonistler ise, gördükleri somut görüntülerin, kendilerinde uyandırdığı duyguyu, duyumsayılarına göre ve algılayış biçimlerine göre resimlerine taşımışlardır. Bu yönüyle romantizm ve sembolizm ile ilişkilendirilecek gibi olsa da somut görüntüleri ifadede ilgilendikleri sadece, görüntünün kendisiydi. Bu şekliyle daha özgür olan ve duyguyu yücelten romantizmden ayrılırlar. Sembolistler de empresyonistler gibi dış dünyayı olduğu gibi kabul etmediler ve kendilerinde uyanan etkiye göre değiştirdiler, fakat bunu yaparken semboller kullandılar. Sembolistler en genel ifadeyle, görünenin arkasındaki gerçeği ve geniş manayı bulma peşinde olduklarından empresyonistlerden ayrılmaktadırlar. Kapalı ve mecazlarla dolu anlatımları, herkes için farklı anlaşılmaya açıktır. Empresyonistlerin eserlerine baktığımızda, görsel izlenimlerinde gizil bir şey aramadan olduğu gibi görürüz.

Kendisini tekrar eden, monotonlaşan her süreçten sonra yenilik arayışları başlar. Empresyonist resimlerin zaman içinde fotoğraf gerçekliğine yaklaşarak sıradanlaşması, görselliğinin yüzeyselleşmesi sanatçıları yeniliklere itti. Bu yenilikler önce “Neo Empresyonizm” (yeni izlenimcilik) ile başladı. Empresyonistler, ışık ve renk etkileriyle görüntüleri anlık izlenimleri yakalama kaygısıyla resmederlerken neo empresyonistler ışığı bilimsel boyutta ele alarak optik kurallara göre resmettiler. Bu yeni sanat hareketi George Seurat tarafından 1886 yılında kuruldu. Seurat’ın yaptığı eserler “Puantilist” (noktacılık) olarak da adlandırılır. Puantilistler, saf renkleri küçük tuşeler halinde yan yana koyarak resmi kurgularlar. Yan yana konulan renklerde ise, optik yanılsamaya göre ve bütün içinde karışmış olarak görünmesi hedeflenmiştir. Van

Gogh, Paul Gauguin, Henri Matisse ve Toulouse-Lautrec gibi izlenimciler ilk dönemlerinde bu akımdan etkilenmişlerdir. Neo empresyonizm zamanla yerini ‘‘Post Empresyonizm’’ (empresyonizm sonrası) ismiyle yeni bir oluşuma bıraktı. Post empresyonizmde düşünceye daha fazla yer verildi ve kişisel anlatımlar resimlere yansıtıldı. Doğanın gerçekliğinden ziyade kendi gerçeklikleri tuvallere yansıtıldı. Tuvale yansıtılanlar, daha çizgisel deseni renklere, geçiş olmayan düz renklere, soyut niteliklere, geometrik yaklaşımlara ve sembolik içerikli resimlere dönüştü. Primitif Sanat’ın (ilkel sanat) resme dahil edildiği, vurgusunun renklerle yapıldığı sembolik karakterli resimlerin, formların yalın ve ayrıntısız işlendiği eserler üretildi. Post empresyonizm ismi ilk olarak 1906 yılında sanat eleştirmeni Roger Fry tarafından kullanılmıştır. En önemli temsilcileri Paul Cezanne, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh ve Henri de Toulouse-Lautrec’dir. Bu isimlerin arasından Paul Gauguin, sembolist eğilimleri ile Fransız sembolizmi üzerinde önemli etkilerde bulunuyor. Gauguin sanatında, doğayı algılayışın sanatçı sentezi ile soyutlanması gerektiğini söyler. Bu sebepten hayal gücüne ağırlık verilmesi gerektiğini savunur. Gauguin arkadaşı Emile Schuffenecker’e yazdığı mektubunda şöyle diyordu: ‘‘Bir tavsiye: doğadan çok fazla çalışmamalısın. Sanat soyutlamadır; bu soyutlamayı doğadan yola çıkarak, doğa önünde hayal kurarak elde etmeli, ama sonuç olarak ortaya çıkacak doğa görüntüsüne değil, yaratının kendisine odaklanmalısın. İlahi Ustamız gibi yaratmaya çalışmak, ona doğru yükselebilmemizin tek yoludur.’’²⁷

Gauguin tabiat karşısında çalışmadı, hayatı boyunca bütün resimlerini hayal gücüyle üretti. Gauguin için bir sanatçı, kendi iradesi ve imgelem gücüyle yeni bir dünya tasarlayabilen insandır. Renklere ve biçimlere sembolik anlamlar yükleyerek bu düşüncesini desteklemesi ile Gauguin, sembolist anlamdaki düşünsel tavrını özetlemiştir. Gauguin bu düşünsel temellerle sanatsal üretimini gerçekleştirirken, O’nun izinden giderek oluşan ‘‘Nabiler’’ grubunun da sembolist tavrıda eserler üretmelerine vesile olmuştur.

²⁷ Ahu ANTMEN, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 30.

Nabi'nin İbranicedeki söylemi Nebi'dir ve peygamber anlamındadır. Kendilerinin oluşturduğu ayin benzeri etkinlikler düzenlerler. Bu etkinliklerde kendilerinin özel olarak geliştirdikleri kelimeleri kullanırlar. Nabiler, Japon baskı resimlerinden ve Fransız Sembolizm ressamından etkilenmişlerdir. Ayrıca biçimsellik bakımından, Seurat, Van Gogh ve Cezanne gibi neo empresyonistler ve post empresyonistlerden de beslenmişlerdir. Nabiler grup olarak ilk sergilerini 1891 yılında düzenlemişlerdir. Sanat felsefeleri açısından, sembollerle doğayı sentezleyen, figür ve formları özgün renk ve biçimlerde kullanarak, estetize ettikleri çeşitli metaforlarla eserlerini icra ettiler. Kurucusu Maurice Denis olan grubun diğer üyeleri, Paul Serusier, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Gustave Moreau, Paul Ranson, Felix Edouard Vallotton, Ker-Xavier Roussel'dir.

Grup hareketleri ve birbirine etki-tepki ilişkisi içinde süre gelen ve Sembolizmi de var eden akımların dışında, Fransa'da ve Avrupa'nın farklı yerlerinde bireysel ve bağımsız olarak Sembolizmi benimsemiş ressam da görülmektedir. Fransa'da dini ve mitolojik resimleriyle dikkat çeken ve edebi yönü güçlü olan ressam Gustave Moreau, Sembolizm yazarlar ve ressamlar tarafından öncü olarak kabul edilir. Yine, Fransa'da Hindu ve Budist dininden ve kültüründen etkilenen Odilon Redon, masalsı düşsel ve alegorik etkileriyle dini konuları da işlemiş Seurat'ı ve Gauguin'i etkilemiş art nouveau'ya etkisi olmuş bir başka Fransız ressam Pierre Puvis de Chavannes, konularını mitolojiden alan öte dünyaya yolculukla ilgili ölüm konseptli resimleriyle İsviçreli ressam Arnold Böcklin, İtalyan Rönesans'ı ve antik dönemden etkilenimleriyle eserlerini üreten Alman ressam Max Klinger, İzlenimcilik eğilimlerinden sonra kendi özgün Sembolizm eserlerini üreten Hollandalı Jan Toorop, resimlerinde geleneksel anlayışa tepki ile başlayan genç yaşlarda art nouveau ve Sembolizmi benimseyen Avusturyalı ressam Gustav Klimt, Sembolizmin bir gruba dahil olmayan bağımsız sanatçıları oldular.

3.4. Sembolist Ressamlar ve Eserleri

3.4.1. Paul Gauguin ve Nabiler

Empresyonizm akımı zaman içerisinde sıradanlaşmasıyla ve görüntü üzerinde yapılan araştırmalar ile sınırlı kalması sebebiyle kabuk değiştirdi. Bunun sonucu olarak, neo empresyonizm ve sonrasında post empresyonizm ile izlenime yaklaşım epey değişti. Öyle ki, post empresyonizm akımı içinde Paul Gauguin, doğa izlenimlerinden yola çıkarak imgeye ağırlık veren ‘‘sanat soyutlamadır’’ söylemiyle ve görüntünün ötesindeki derin manaya ulaşma arzusuyla, sembolizm akımının öncüleri arasında yerini almıştır.

‘‘Gauguin ilkel kabilelerdeki saf yaşamın, uygarlığın getirdiği yozlaşmadan farklı bir yaşam olmasından etkilenmişti. Bu etki ile renkleri saf değerlere ulaştı. Renklerinde ara değerler yoktu ve boyayı kullanma biçimi yüzeyler halindeydi. Renk alanını çevre çizgileri ile sınırlıyor, perspektif ve hava perspektifinden yararlanmıyordu.’’²⁸

Bir gezgin olarak Gauguin, kalabalık Şehir hayatında yaşamayı reddetti. Bu sebeple Paris’in kalabalık ve materyalist dünyasından kendisini soyutlamak istedi ve Pont Aven’de Breton köyüne yerleşti. Kendisini Őehrin kalabalık dünyasından soyutlamak istemesiyle, ileride Şekillenecek tarz ve tavrının düşünsel altyapısının ipuçlarını vermiş oldu. Nitekim ‘‘Vaazdan Sonraki Hayal’’ adlı eseri empresyonist tavidan uzaklaşan oldukça sembollerle dolu bir yapıt özelliğindedir. Eserde, dönemin empresyon tavrının dışında, öykündüğü geleneksel Japon baskı sanatı izleri görülür. Çiğ, parlak ve blok halindeki renkler, resmi iki bölüme ayıran büyük ve diyagonal ağaç bu öykünmenin göstergesidir. Sadeleşmiş blok renk alanlarının belirgin konturlarla çizilmiş olması empresyonizmden ayrıldığını simgeler.²⁹ Figürlerin rastgele yerlerinden kesilmesi ve çizgisel perspektif kurallarının dışında düzenleme yapılması, resimdeki aykırılığa ve Gauguin’in primitif (ilkelci) tavra yaklaştığına örnektir. İncil’deki bir konunun ele

²⁸ <http://belginbalagoz.blogspot.com/2010/06/dram-olan-sanatclar-2-paul-gauguin.html>

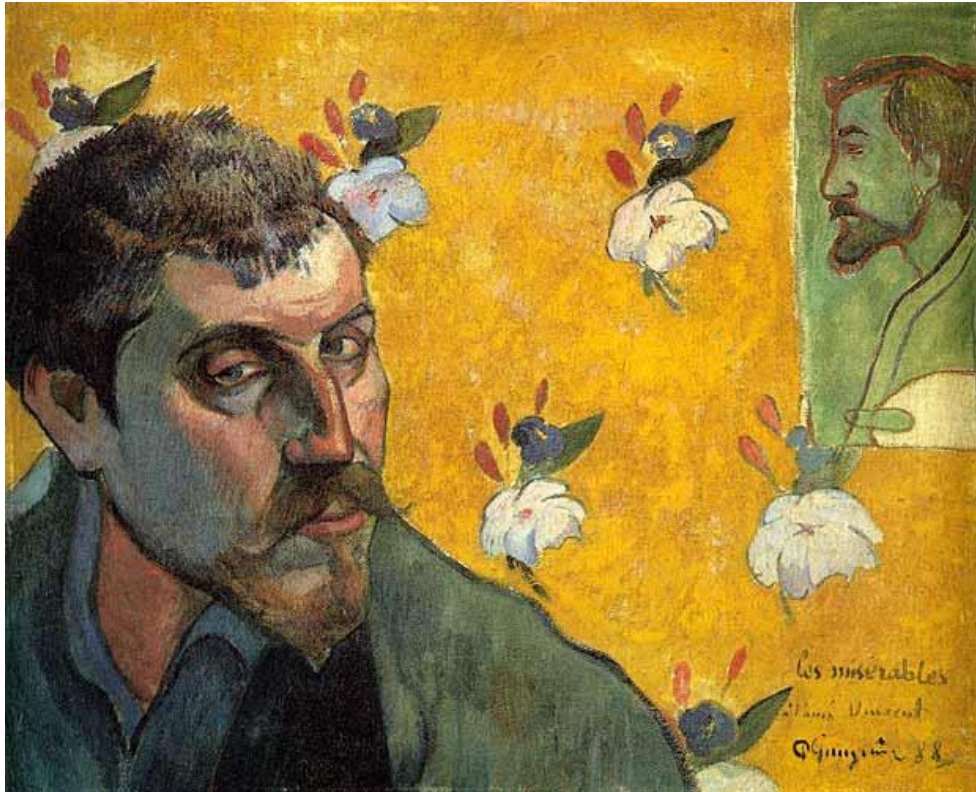
²⁹ Bkz. (16), FARTHING, 340.

alındığı resim, diyagonal bir ağaç ile ikiye ayrılmıştır. Ön planda Breton kadınları yöresel kıyafetlerle ve bir ayin halindeyken, ağacın üst tarafındaki güreşen iki kişiyi gözlemliyor. Gözlemlenen aslında Yakup'un bir melekle güreşinin hayali görüntüsüdür. Sağ tarafta rahip gözlerini öne düşürmüş dua ediyor. Kadınlar rahibi dinlerken bir yandan da ağacın öte yanına resmedilmiş mucizevi görüntüyü hayranlıkla izliyorlar. Resmi ikiye bölen ağaç bir elma ağacı ve cenneteki bilgi ağacı olarak da ifade edilen, insanoğlunun iyi ve kötü seçimiyle ilgili kararını sembolize ediyor. Bretonlu kadınların sayısının 12 oluşu da önemli, Yakup'un 12 evladını ve dolayısıyla İsrail'in 12 kabilesini temsil etmektedirler. Solda görülen inek, Bretonlu köylülerin yaşamını, çalışılmasıyla ve emek verilmesiyle kurtuluşa erişilebileceğini sembolize eder. İneğin diğer sembolik anlamı, boynuzlu hayvanların koruyucusu olan 4 Breton azizini temsil etmesidir. Kırmızıya boyalı alan Jabbok nehridir.



Resim 3.4.1.1. Paul Gauguin, "Vaazdan Sonraki Hayal", 1888, tuval üzerine yağlıboya, 73x92 cm, İskoçya Ulusal Galeri, Edinburgh, İskoçya.

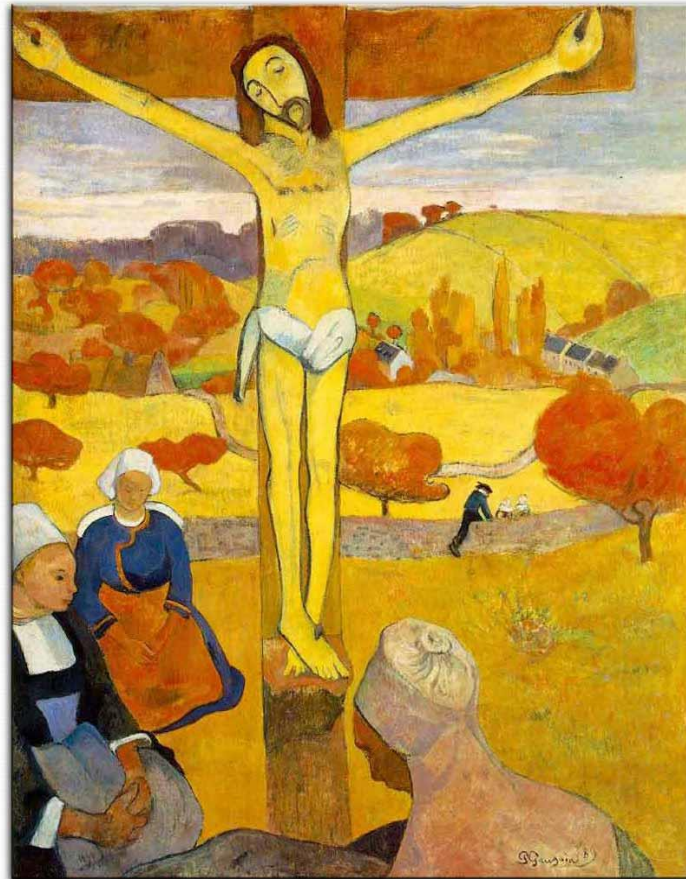
Yakup, melek tarafından kutsandıktan sonra resmin üst kısmında görülen ve vadedilmiş toprağı sembolize eden yere gidecektir. Resimdeki kırmızı zeminin ve meleğin canlılığına karşı Bretonlu kadınların siyah ve beyaz renkleri ile oluşan zıtlık, bu dünya ve öte dünya arasındaki farkı sembolize eder.³⁰ Bu resim, bir sanatçı olarak Gauguin'in empresyonizmden sembolizme geçişi adına önemli bir dönüm noktasıdır. Kendi cümleleri olan “*Sanatçı ancak kendi kendine yeni bir dünya yaratabilen insandır.*” ifadesinin tam olarak karşılığıdır. Bu resim anlayışıyla birlikte, Pont-Aven okulunun önde gelen ismi olmuş ve “sentetizm” (birleştirme) anlayışını geliştirmiştir. Buna göre ise, şekiller birleştirilmiş veya sentezlenmiştir. Böylece öğrenciler empresyonizmden farklı türde işler üretmişlerdir. Daha sonraki süreçte, çığ renk kullanımı, form veya biçimlere müdahale, vahşi hayvanlar açıklamasıyla özdeşleştirilen fovizm akımının doğmasına referans olmuştur.



Resim 3.4.1.2. Paul Gauguin, ‘‘Van Gogh’a ithaf edilen Otoportre – Sefiller’’, 1888, tuval üzerine yağlıboya, 44,5x50,3 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

³⁰ <https://www.sanatla-art.com/paul-gauguin-vaazdan-sonraki-hayal-eserinin-incelemesi/>

Resim 3.4.1.2.de Gauguin'in Pont-Aven'de yaptığı ve Van Gogh'a armağan ettiği bir başka resmi görmekteyiz. Resimde Gauguin kendisini, Victor Hugo'nun "sefiller" adlı romanındaki Jean Valiejan karakteri olarak resmetmiştir. O dönemde Gauguin de Jean Valjean gibi sefildir ve toplumun baskısı altındadır. Vincent'a şöyle yazar: *"Başıma hücum eden kan ve gözlerimin çevresindeki renkler, demirci ocaklarındaki renkleri hatırlatıyor. Böylece, kızgın lavlar ruhuma doğru akıyor. Gözlerimin ve burnumun etrafındaki çizgiler bana İran halılarındaki çiçekleri hatırlatıyor. Bunda soyut resmin ve Sembolizm'in etkisi var. Arka plandaki çocuksu çiçekler de sanatsal saflığımızı gösteriyor."*³¹



Resim 3.4.1.3. Paul Gauguin "Sarı İsa", 1889, tuval üzerine yağlıboya, 92x73 cm, Albright-Knox Sanat Gallerisi, New York, ABD.

³¹ <http://www.leblebitozu.com/tahitili-kadinlariyla-paul-gauguinin-22-essiz-tablosu/>

“Sarı İsa” adlı resim Gauguin’in Tahiti’ye gitmeden önceki son resimlerindedir. Bu resim “Vaazdan Sonraki Hayal” ve “Van Gogh’a İthaf Edilen Otoportre” resimleriyle birlikte, daha sonra Tahiti’de şekillenecek üslubunun izlerini taşımaları bakımından önemlidir. İtalyan Primitiflerinden (ilkelci) ve Japon ahşap baskı resimlerinden (Japon estampları) esinlenerek yaptığı resimler, Tahiti yolculuğundan sonra yetkinleşerek, sonraki süreçlerde sembolizme ve fovizme önemli katkılar sunacaktır. Bu bağlamda “Sarı İsa” resmini işleyişteki yüzeysellik, Gauguin’in ilkel toplumlara olan ilgisinin yansımasıdır. Çarmıha gerilmiş İsa’nın bedeni, Cinabue gibi İtalyan Primitiflerinin figür yorumlamalarını anımsatır.³² Yöresel giysileriyle Pont Aven’li köylüleri çarmıha gerili İsa önünde dua ederken görüyoruz. Bu bağlamda resimdeki formların oldukça basitleştirildiğini ve konturların hacimsiz düz geniş renk alanlarında kalın çizgilerle sınırlandırıldığını görüyoruz. Bu şekliyle ortaya çıkan tablo, artık yeni bir resim anlayışını göstermektedir: Cloisonnizm. Emile Bernard’ın geliştirdiği Cloisonnizm tekniğiyle, resimlerinde hakim olan sadelik, hacimsiz renk alanlarını kontürel değerlerle sınırlama ön planda olmuştur. Bernard’ın Pont Aven’de beraber çalıştığı arkadaşı Paul Gauguin ise kısa zaman sonra bu tekniği geliştirerek “sentetizm” (birleştirme), ismiyle bir üst boyuta taşımıştır. Buna göre, doğal biçimlerin dıştan görünüşü, sanatçının belirlediği konuya ilişkin hissettikleri, çizgi, biçim ve rengin saf estetik kaygılarıyla ifade edilmesi ön planda olmuştur. Bu yaklaşımlarla renklere ve biçimlere sembolik anlamlar da yüklenmiştir. Böylece bu yeni üslup ile, Paul Gauguin ve Emile Bernard empresyonizmden tamamen uzaklaşmış oldular.³³

³² <https://sanatkaravani.com/calkantili-yasamin-yazgisi-paul-gauguin/>

³³ <https://diyablog.com/sanat-hareketleri/sentetizm/>

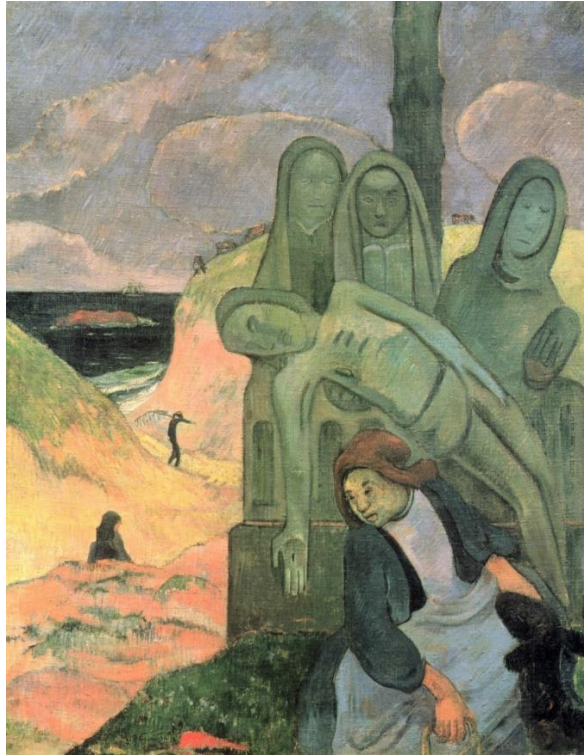


Resim 3.4.1.4. Paul Gauguin, “Sarı İsa’lı Otoportre”, 1889, tuval üzerine yağlı boya, 30x46 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

“Sarı İsa” adlı resimden sonra Gauguin aynı yılda bu resmi tekrar ele almış ve “Sarı İsa’lı Otoportre” olarak isimlendirmiştir. Sanatçıların kendilerini resmetmeleri, tarihi süreçlerde oldukça sık karşımıza çıkar. Fakat Paul Gauguin’in “Sarı İsa’lı Otoportre” adlı yapıtı, diğerlerinden ayrı bir öneme sahiptir. Bu resimde Gauguin kendisini üç farklı biçimde ele almıştır. İlki, dikkat çeken bıyıklarının yanında bize bakan gözleri ve kararlı ifadesiyle önde yer alıyor. Diğeri sol arka planda görülen sarı İsa tablosundaki Mesih kendi yüzüdür. Sanatı için gösterdiği fedakarlıkları ve çektiği acıları sembolize ediyor. Üçüncüsü ise daha gizlenmiş olarak sağ arka planda yer alıyor. Boş zamanlarında çömlek yapımıyla uğraşan Gauguin, burada topraktan bir çömleği andıran renklerle yabaniliğini, çaresizliğini, parmağını emen bir çocuk gibi resmedişiyle masumluğunu ve yalnızlığını sembolize ediyor.³⁴ O dönemde sanatıyla

³⁴ <http://eaomag.com/paul-gauguin-sari-isali-otoportre/>

ilgili ağır eleştirilere maruz kaldığını göz önünde bulundurursak, bu resim ile yaşadığı sıkıntıları ifade etmiş olması kuvvetle muhtemeldir.



Resim 3.4.1.5. Paul Gauguin, “Yeşil İsa”, 1889, tuval üzerine yağlı boya, 92×73 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Belçika.

Gauguin’in “Yeşil İsa” resmi de “Sarı İsa” resmi gibi Bretonya bölgesinde bulunan Pont Aven’de yapılmış 1889 yılının önemli simbolist resim örneklerinden biridir. Bretonya manzarası içinde çarşıdan indirilen İsa’nın yeşil cansız vücudu, primitif heykellerin etkisinde şekillendirilmiştir. Arka plandaki figürler sanki konuyla alakasız gibidirler. Ön plandaki kadın figürü Bretonya giysileri içinde verilmiştir. Hem “Sarı İsa” resmi, hem de “Yeşil İsa” resmi, primitif bir tavırla resmedilmeleri bakımından benzer özellik taşımaktadırlar.



Resim 3.4.1.6. Paul Gauguin, ‘‘Sahilde Tahiti’li Kadınlar’’, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 61x91 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

‘‘Sahilde Tahiti’li Kadınlar’’ Gauguin’in Tahiti’deki ilk gittiği 1891 yılında yaptığı resimlerinden bir tanesidir. Tahiti’li Kadınlar, Gauguin’in seri olarak yaptığı resimlerdir. Bu resimde deniz kenarında oturan iki kadın figürü görülmekte. Ön planda önceki resimlerinde gördüğümüz ışıklı parlak renkleri burada da kadınların elbiselerindeki pembe, kırmızı ve kumsaldaki sarı tonlar ile görüyoruz. Arka planda ise, koyu tonlarda hacimsiz düz boya alanları ve bu alanları çevreleyen güçlü kontür değerleriyle oluşan sentetizm (Cloisonnism) etkisi görülmektedir. Doğal ve egzotik güzelliğin peşinde olan Gauguin, aradığı doğallığı, ilkelliği, dinginliği Tahiti’de ve Tahitili kadınlarda buldu. Resimdeki kadınların duruşlarına bakıldığında, birbirinden kopuk, kendi iç dünyalarında karamsar ve düşünceli oldukları görülür. Aslında gördüğümüz Gauguin’in kendi iç dünyasının yansımasıdır. Geri planda bu ruh halini destekleyen ve oldukça koyu tonlarda ifade edilen denize baktığımızda, yine Gauguin’in geleceğe dair pek fazla beklentisinin olmadığı şeklinde yorumlanabilir. Figürlerin kontürlerle çevrenmesi, giysilerin giderek yalınlaşan ve sadeleşen etkisi,

burada da primitif ve sentetik tavrın etkin olarak sürdürüldüğünü göstermektedir. Her ne kadar pembe giysili kadının elbisesinde Cezanne etkisi bir modle anlayışı görülse de bütünü primitif etkisini bozmamaktadır. Resim tamamen Gauguin'in kendi ruh halinin yansımasıdır. Yere oturmuş suskun, sakin, yavaş ve tembel kadınlar, Avrupa'nın o hareketliliği ve hızıyla tezatlık oluşturmaktadır. Gauguin'in çok daha enerjik ve kalabalık Avrupa'dan sıkılarak uzaklaşmak istediğini bu resimde görmekteyiz. Tahiti'li kadınların kendi içlerine dönük, durağan, sessiz ve sakin doğaları tuvale başarıyla yansıtmıştır.



Resim 3.4.1.7. Paul Gauguin, 'Tahiti'de İki Kadın', 1892, tuval üzerine yağlıboya, 67x91 cm, Eski Ustalar Sanat Galerisi, Dresten, Almanya.



Resim 3.4.1.8. Paul Gauguin, ‘Çiçekli Kadın’, 1891, tuval üzerine yağlı boya, 70 x 46 cm, Kopenhag Müzesi, Danimarka.



Resim 3.4.1.9. Paul Gauguin, ‘Ne Zaman Evleneceksin?’, 1892, tuval üzerine yağlıboya, 100x77 cm, Katar Müzeler İşletmesi, Katar.

Resim 3.4.1.7., Resim 3.4.1.8. ve Resim 3.4.1.9.da Gauguin’in sentetizm üslubunun tamamen oturduğunu görüyoruz; konturlarla desteklenmiş, sadeleşen hacimsiz ve çığ renk alanları, primitif etki... ‘Ne Zaman Evleneceksin’ adlı resimde asıl ilham kaynağı, kızın kulağındaki beyaz çiçektir. Beyaz çiçek evlenme çağına gelen kızın sembolize ediyor. Tahiti’de geleneksel olarak evlilik çağına gelen kızlar, kendilerini göstermek için kulaklarına beyaz çiçek takıyorlardı.



Resim 3.4.1.10. Paul Gauguin, “Eğlence”, 1892, tuval üzerine yağlı boya, 75x94 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Gauguin’in bazı eserlerinde renk ve biçimlerdeki etkileyicilik duyuları harekete geçirecek güçtedir. Bu sebeple sanatçının, bazı eserlerinde sinestezi (birleşik duyu) ilkelerini kullandığı görülmektedir. Resmin dilinde sinestezi tek başına gözle değil, bütün duyular ile değerlendirilmelidir. “Eğlence” isimli bu resimde ön planda flüt çalan kadın ve arka planda dans eden kadınları görüyoruz. Kadınların dans hareketleri bize ilk olarak müziği çağrıştırır. Sonrasında ise müziği tahmin ederiz ve sonuç olarak resmin etkisiyle kulağımızda etnik bir müziğin tınısını duyumsarız.³⁵

³⁵ <https://www.wannart.com/uygar-dunyada-ikel-yasam-hayali-paul-gauguinin-tahiti-gunleri/>



Resim 3.4.1.11. Paul Gauguin, “Bugün Pazara Gitmiyoruz”, 1892, tuval üzerine yağlı boya, 73,2x91,5 cm, Kunst Müzesi, Basel, İsviçre.

Resim 3.4.1.11.de gördüğümüz “Bugün Pazara Gitmiyoruz” adlı resim, Tahiti’li kadınlar serisinden farklı olarak ele alınmıştır. Tahitili kadınlar, yerli kıyafetleri ve vücut yapıları ile daha objektif ifade edilirken, “Bugün Pazara Gitmiyoruz” adlı resim, Mısır duvar resimlerini anımsatacak kadar Primitif etkiye sahip, geniş alanlardaki renk kurgusu oldukça dekoratif düzenlenmiştir.³⁶

³⁶ <http://belginbalagoz.blogspot.com/2010/06/dram-olan-sanatlar-2-paul-gauguin.html/>



Resim 3.4.1.12. Paul Gauguin, ‘‘Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?’’, 1897-1898, tuval üzerine yağlı boya, 139,1 x 374,6 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, ABD.

Paul Gauguin, etkilendiği uzak doğu resimleri, Hint sanatı, Polonezya adaları, Mısır sanatı ve nihayetinde Rönesans sanatlarından yola çıkararak defalarca çeşitli sanat eserleri üretti. Tahiti’ye ikinci kez gidişinde öykünerek tecrübe ettiği, tarzsal ve üslupsal doygunluğa ulaştığı bütün deneyimlerini ‘‘Nereden geliyoruz? Biz neyiz? Nereye gidiyoruz?’’ adlı eserinde buluşturdu. İnsanın varoluş meselesindeki gizeme ilişkin soruları, kompozisyona yerleştirdiği çeşitli figürler ile sordu. Buna göre, sağ köşedeki bebek, yaşamın başlangıcını simgeler. Cinsiyeti anlaşılmayan ve sırtı izleyiciye dönük vaziyette koltuk altını inceler gibi görünen figür, ergenliğin başlaması, kendi cinselliğini fark etmeye başlaması şeklinde değerlendirilebilir. n planda elma toplayan erkek figürü ve sol tarafındaki elma yiyen kız, Adem ve Havva öğretisini yeniden düşündürür ve sorgulatırır şekilde sahnelenmiştir. En sağ plandaki çıplak yaşlı kadına ölüm yaklaşmış gibidir ve bitiveren hayatı sembolize eder. Yaşlı kadın, bebek ile aynı paralelliktedir. Bu eserin, karşısına geçip baktığınızda, size o soruları sordurtuyor: Nereden geliyoruz? Biz neyiz? Nereye gidiyoruz?

3.4.2. Nabililer Akımı

Fransa, 1871 yılından Birinci Dünya Savaşı’nın başlangıcı olan 1914’e kadar son derece refah bir dönem yaşadı. Akıl ve bilimin ışığında, güçlü endüstri ve gelişen

sanayileri sayesinde, üst düzey ekonomik zenginlik ile birlikte aydınlık ve ilerici duruşlarıyla, gelecekte her şeyin çok daha güzel olacağına inanarak mutlulukla hayatlarını sürdürmekteydiler. Fransızlar, 1871’de başlayarak 1914’e kadar devam eden burjuvazinin yükselişi, ve özellikle kadınların toplumda öne çıktığı bu döneme La Belle Epogue (güzel çağ) adını vermişlerdir.³⁷ Nabiler akımı böyle bir dönemde ortaya çıktı. Paul Gauguin’in geliştirdiği sentetizm akımı ve sembolik öğeler taşıyan eserleri birçok ressamı etkiledi. Pont-Aven okulunda bu akımın öğretileri uygulandı. Gauguin’i yakından takip eden bir grup ressam, onun öğretilerini benimseyerek devamcılığını üstlendi. Bu amaç doğrultusunda ‘‘Nabiler’’ grubunu kurdular.³⁸ Nabi kelimesi İbranice Nebi kelimesinden türetilmiştir ve peygamber anlamına gelir. Nabiler, kendilerini peygamber gibi yol gösterici ve lider olarak görüyorlardı. Başka bir ifadeyle, resim sanatını yeniden yaratarak sonraki kuşaklara yol göstereceklerini düşünüyorlardı. Nitekim düşündükleri gibi de oldu, tarzlarıyla Fovizm ve Soyut Sanat’ın yollarını açmış oldular. Resimlerinde ağırlıklı olarak parçası oldukları Paris burjuva yaşamını sahnelemişlerdir. Kendilerine göre ayin benzeri dini ritüel de geliştiren grup ilk sergisini 1891 yılında açtı. Nabiler kendilerini, sadece derinlik hissi yaratan görünümle dünyasının ötesine semboller ile geçtiklerini düşündüler. Nabiler kendilerine, kardeşlik grubu ya da kahinler grubu da diyorlardı.

3.4.2.a. Nabiler Akımının Genel Özellikleri ve Sanatçıları

Fransa’da ortaya çıkan ve sembolizmin devamı niteliğindeki Nabiler akımı 1888-1900 yılları arasında en aktif zamanlarını yaşadı. Daha çok Gauguin’nin eserlerinden ve Japon baskı resimlerinden etkilendiler. Fransa’da Paris burjuva sınıfının bir parçası olan Nabiler, Paris’in atmosferini yaşam biçimini resimlerine yansıtmışlardır. Kendilerine özgü kompozisyonlarında kullandıkları metaforlarla ve sembollerle doğayı sentezleyerek resimlediler.³⁹ Natüralizm ve empresyonizmi reddederlerken,

³⁷ <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-34-la-belle-epoque-ve-nabiler/>

³⁸ Bkz. (26), ANTMEN, 26.

³⁹ <http://www.leblebitozu.com/nabiler-akimi-ressamlari-ve-eserleri/>

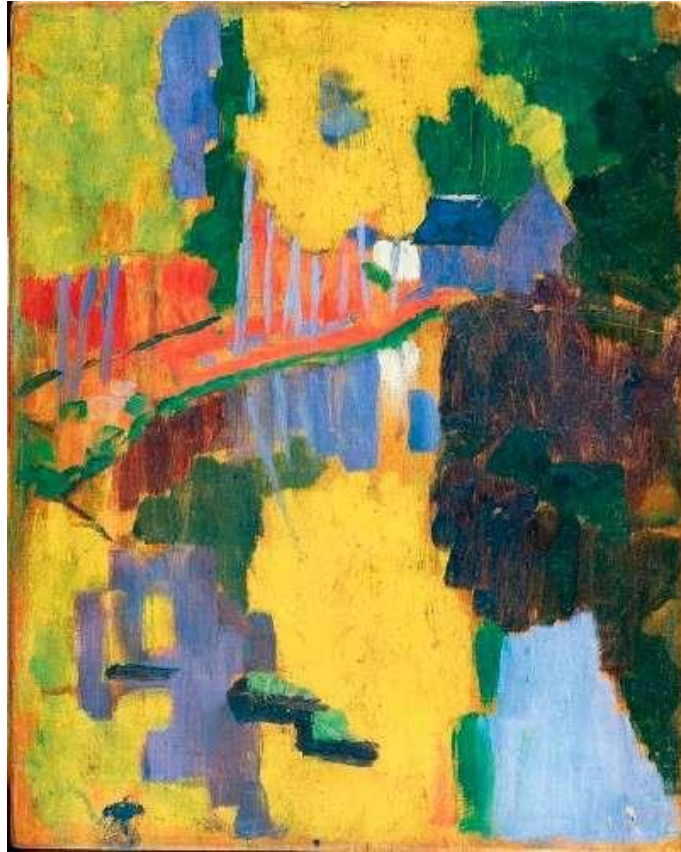
neo empresyonizm ve post empresyonizm akımlarının önde gelen sanatçıları Seurat, Van Gogh ve Cezanne gibi isimlerden de etkilenmişlerdir. Grubun lideri Paul Serusier, kuramcıları ve sözcüleri ise Maurice Denis'dir. Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Gustave Moreau, Paul Ranson, Félix Edouard Vallotton, Ker-Xavier Roussel grubun diğer isimleridir. Gauguin'in tekniğinde olduğu gibi, resimlerinde formu basitleştirerek ifade etmişler ve zaman zaman sembolik anlamlar yükledikleri rengi öne çıkarmışlardır. Nabiler için renk ışıktan daha önemlidir. Dolayısıyla ışığın ikincil planda kalışı derinlik hissini zayıflatmış ve yüzeysellik daha önem kazanmıştır.⁴⁰ Dekoratif ve marjinal sahnelemelerinde kullandıkları figürler de benzer etkide olup, hacimsiz ve yüzeysel ifade edilmiştir. Dolu alanlar kadar boşluklara da önem verilmiş, resmin önemli bir parçasına dönüşmüştür. Tasarım, renk ve hayal gücü, yararlandıkları doğadan daha önemlidir. Rengi çiğ haliyle tüpten çıktığı gibi kullanarak çarpıcılığı artırdılar. Bu şekliyle ileride ortaya çıkacak olan fovizm akımının hazırlayıcısı olmuşlardır. Kompozisyonlarında tuvali daha spontane renklere bölerek ritim unsurlarını ve siluet etkisini önemsediler. Resimlerinde kimi zaman şiddetli çarpıtmalara yer verdiler. Merkezi perspektifi önemsemeyerek kompozisyonları için uygun buldukları kendi düzenlemelerini yaptılar.

3.4.3. Paul Sérusier (1863-1927)

Nabiler grubunun lideri olarak kabul edilen Paul Serusier, 1886 yılında henüz Academie Julian'da öğrenci olduğu dönemde Pont -Aven'de bulundu. Burada Paul Gauguin'nin Sentetizm akımı olarak bilinen, kontürlerle sınırlarının belirlendiği ve tonal geçişler kullanılmadan hacimsiz düz renk alanlarının uygulandığı resim anlayışı etkisiyle çalışmalarını üretti. 1900'lerden sonra da ana renklerden pek uzaklaşmadan düz renk alanları ve figürlerinde kontürler kullanmaya devam ederken bunların yanında renk uyumları üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Paris'e döndüğü 1921 yılından sonra Gauguin etkisi zayıflamış, konturlar daha yumuşak ve daha farklı renk ilişkileri üzerinde çalışmalarını sürdürmüştür. Yapıtlarında bir duygu ya da fikri iletme

⁴⁰ <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-34-la-belle-epoque-ve-nabiler/>

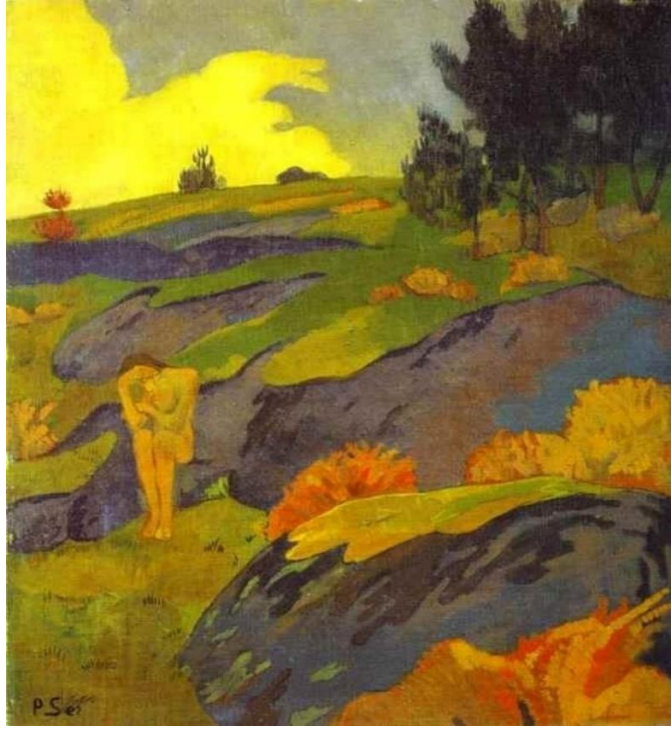
gayesi olmamış, karmaşık biçimlere ve süslemelere ağırlık vermiştir.⁴¹ İtalyan Primitiflerini incelemiş, sanatın temellerinin orada yattığına inanmıştır. Ayrıca orta çağın büyülü ve gizemli dünyasından da etkilenmiştir.



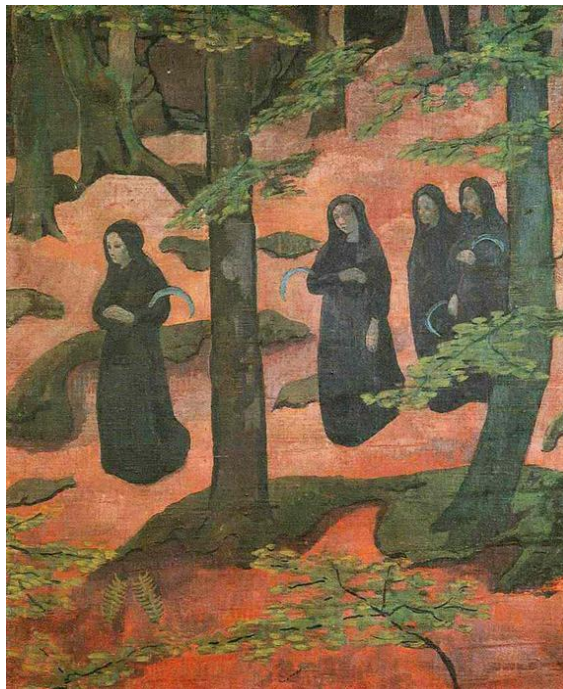
Resim 3.4.3.1. Paul Serusier, ‘‘Tılsım’’, 1888, ahşap üzerine yağlıboya, 106 x 84 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Paul Gauguin Serusier’i rengi yaratıcı bir şekilde kullanmaya ve her formun görünümünden öte, özü ifade etmek için en yoğun tonlarla çalışmaya teşvik etti. Paul Serusier’in ‘‘Tılsım’’ adlı yapıtında bir manzaradan daha fazlasını görmekteyiz. Yani aslında gördüğümüz, manzaranın özünün sembolik yansımasıdır.

⁴¹ <http://www.filozof.net/Turkce/edebiyat/edebi-sahsiyetler-kisilikler-biyografileri/43319-paul-serusier-kimdir-hayat-eserleri-hakk-nda-bilgi.html>



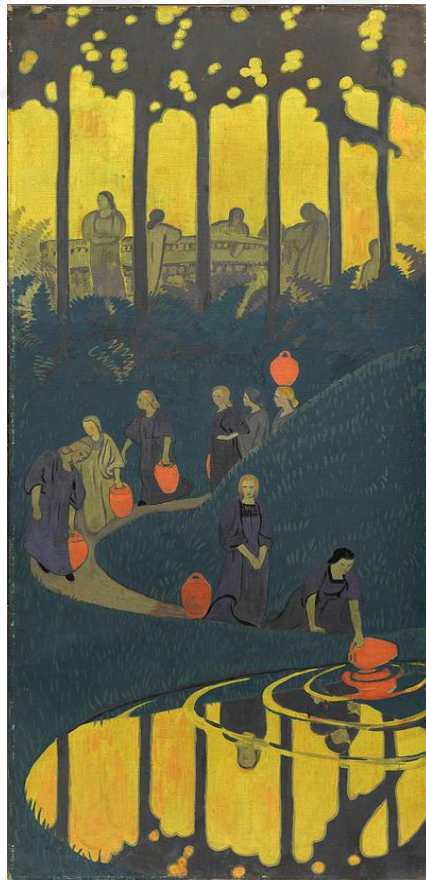
Resim 3.4.3.2. Paul Serusier, ‘Breton’lu Havva / Melankoli’’ 1891, tuval üzerine yağlıboya, 73x60 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.



Resim 3.4.3.3. Paul Serusier, ‘Eğrelti Otu Toplayıcıları’’, 1892, tuval üzeri yağlıboya, 73x60 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.



Resim 3.4.3.4. Paul Serusier, "Dışarıda Ateş", 1893, tuval üzerine yağlıboya, 73x92.4 cm, Joly Koleksiyonu, Paris, Fransa.



Resim 3.4.3.5. Paul Serusier, "Kadınlar Su Kaynağında", 1899, tuval üzerine tempera, 131x57,4 cm, Orsay Müzesi, Paris. Fransa.



Resim 3.4.3.6. Paul Serusier, “Pelichtim’in Kızları”, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 100x162 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Yukarıdaki tablo örneklerinde olduğu gibi, Paul Serusier’in kontürlerle çevrelenmiş ve sembolik önem taşıyan renkleri, iki boyutlu olarak çığ ve çoğu kez, kendi anlayışına göre aykırı denebilecek renk kombinasyonlarıyla düzenlenmiştir.

3.4.4. Maurice Denis (1870-1943)

Nabiler grubunun kuramcısı olarak görülen Maurice Denis’in sanat meseleleriyle ilgili yazıları resimlerine göre daha çok dikkat çekmiş, bu sebeple grubun sözcülüğü kendisine verilmiştir. 23 Nisan ve 30 Nisan 1890 tarihlerinde Sanat ve Eleştiri Dergisi’nde yayınlanan ünlü bildirisi ile Yeni Gelenekçiliği tanımlayarak duyurdu. Yazıda geçen şu cümleler Nabiler grubunun sanat görüşünü özetler niteliktedir: “Unutmamak gerekir ki bir resim; bir savaş atı, çıplak bir kadın veya herhangi bir

öykünün resmedilişi olmadan önce, özünde belirli bir düzende bir araya gelmiş renklerle kaplanmış düz bir yüzeydir.”⁴²

Denis’in tablolarında şiirsellik ve melankoli hakimdir. Kadınlara saygısı büyük olan sanatçının bu duruşu resimlerine yansımış, ahlak kurallarına bağlı, namusluluk imajı veren kadın figürleri görülmektedir. Resimlerinde bilinçli çocuksuluk ve naiflik görülür. Dini yanı kuvvetli olan sanatçı dini olmayan eserler de üretmiştir. Öte yandan, Fransa’da kilise sanatını yenileyerek güçlendirmek için kilise sanat atölyeleri de kurmuştur.⁴³

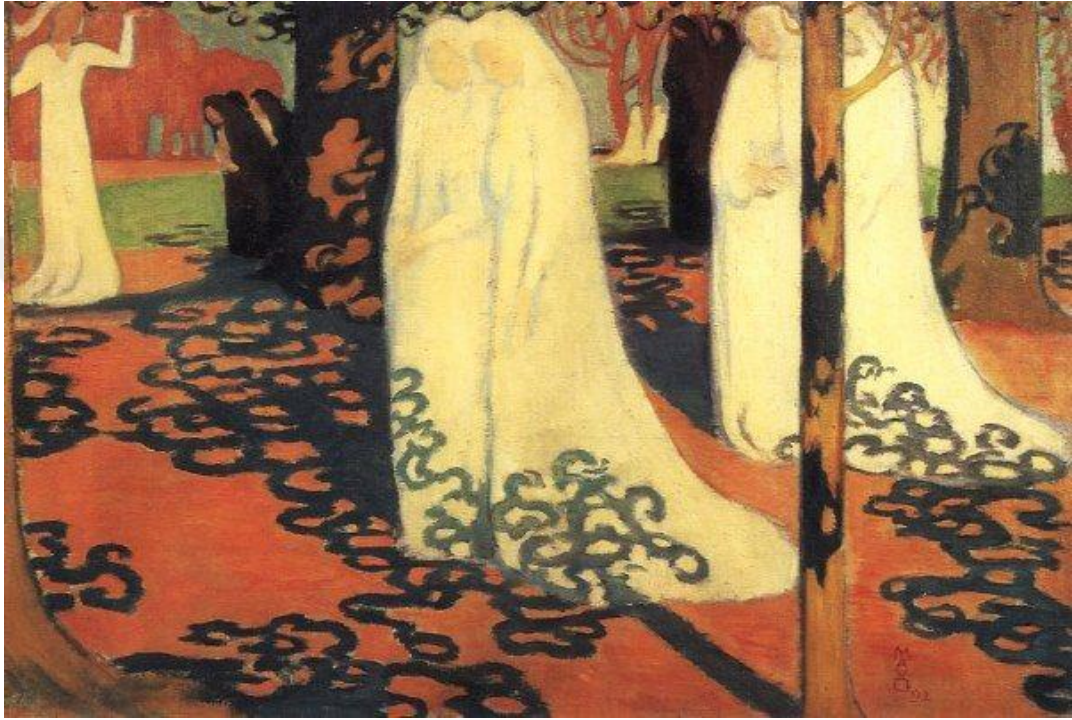


Resim 3.4.4.1. Maurice Denis, “Breton’lu Kadınlar”, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 39x31 cm, Özel Koleksiyon.

⁴² Bkz. (26), ANTMEN, 31.

⁴³ <http://www.leblebitozu.com/nabiler-akimi-ressamlari-ve-eserleri/>

Resim 3.4.4.1.de olduğu gibi aşağıdaki örneklerde de Maurice Denis'in renk sembolizmine dayalı naif grnml Şiirsel melankoliyi kullandığı resim anlayışından eserler görülmektedir.



Resim 3.4.4.2. Maurice Denis, ‘‘Ağaçların Altında Alay’’ 1892, tuval üzerine yağlıboya, 56x81 cm, Peter Marino Koleksiyonu, New York, ABD.

‘‘Ağaçların Altında Alay’’ isimli bu tabloda Art Nouveau akımının etkileri hissedilmektedir. Resimde düz ve çiğ sembolik renkler üzerine dekoratif düzenleme yapıldığı görülüyor.

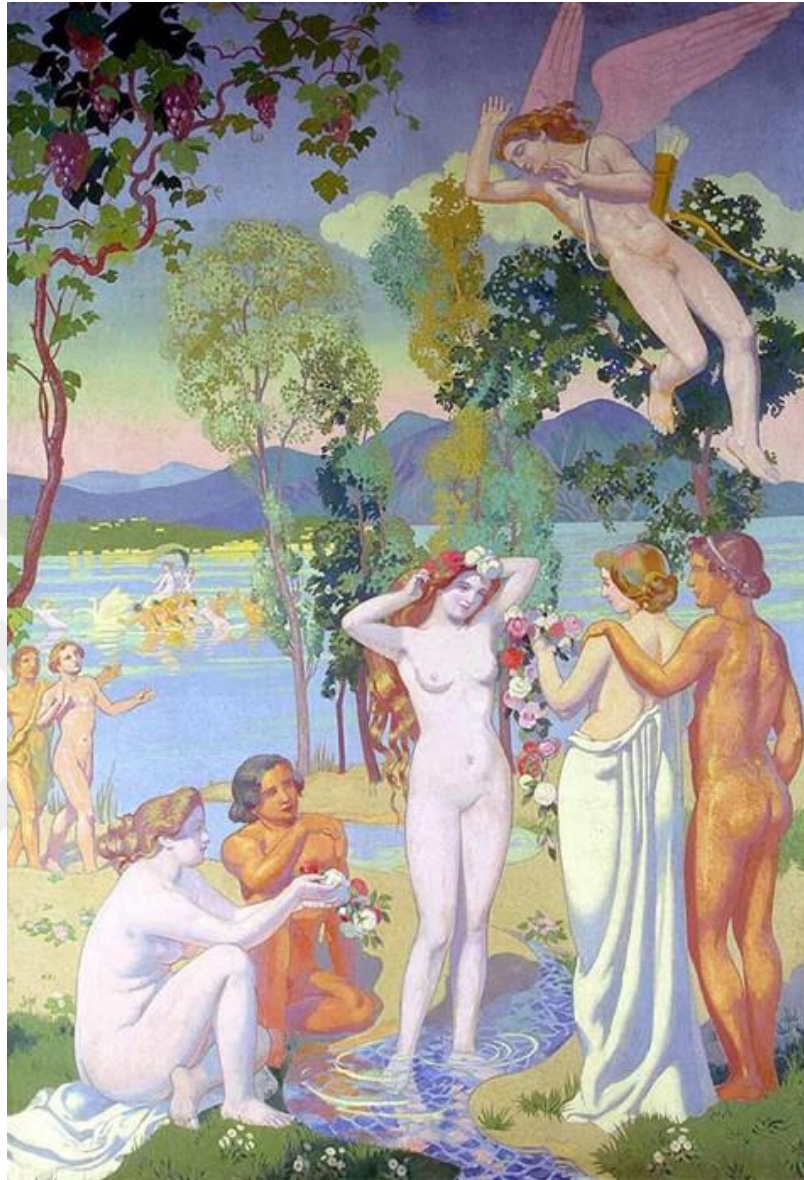


Resim 3.4.4.3. Maurice Denis, ‘‘Martha ve Mary’’, 1896, tuval üzerine yağılıboya 77x116cm, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya.



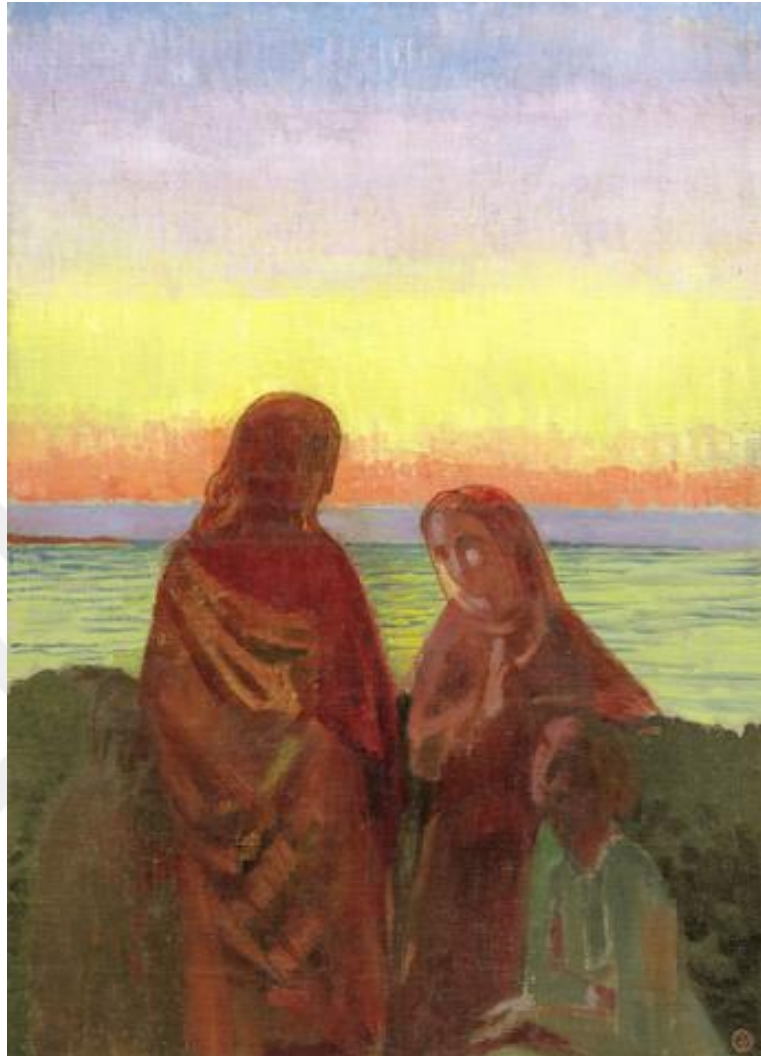
Resim 3.4.4.4. Maurice Denis, ‘‘Trestrignel Sahilinde’’ 1898, karton üzeri yağılıboya, 70x99,8 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD.

Resim 3.4.4.4.de dramatik etki sağlayacak renklerle melankolik bir etki oluşturulmuş. Diğer pek çok resimlerinde olduğu gibi, burada da Art Nouveau akımından aldığı ilhamla dekoratif etkinin oluştuğunu, düz ve çiğ renklerin uygulandığını görüyoruz.



Resim 3.4.4.5. Maurice Denis, ‘Psyche’nin Güzelliğinden Sarhoş Olmuş Uçan Cupid’, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 394x269,5 cm, Özel Koleksiyon.

‘‘Güzel ikonların peygamberi’’ olarak bilinen Denis, Art Nouveau’nun dekoratif duyarlılıklarıyla, renge ve yüzeye özen gösteren çalışmalar yaptı. Resimleri genelde dini ikonografiye sahipti ve kendisini Hristiyan bir ressam olarak görüyordu.



Resim 3.4.4.6. Maurice Denis, ‘Kutsal Konuşma’, 1909, tuval üzerine yağlıboya, 92x65,5 cm, Madeleine Follain Koleksiyonu, Fransa.

Maurice Denis, Brittany’deki evinden gördüğü koy manzarasından yararlanarak, sembolik anlam taşıyan ışık ve siluet etkisi içinde birçok dramatik sahne tabloları yaptı. Buradaki Mesih’in yaptığı kutsal konuşma daha çok, ışığa ve denize karşı yapılıyor gibidir.



Resim 3.4.4.7. Maurice Denis, ‘Eylül Akşamı’ 1911, tuval üzerine yağlıboya, 65x94 cm, Brest Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa.

1911 yılında yapılmış olan ‘Eylül Akşamı’ adlı bu resim, Nantes Güzel Sanatlar Müzesi’nde bulunan bir tablo için hazırlık çalışmasıdır. Aileyle geçirilen güzel günlerin neşesini simgeleyen renklerle kurgulanan resim, Nabi estetiğini ortaya çıkarır. Manzarayı oluşturan renkler, küteselliği artıracak düz alanlar şeklinde cesurca boyanmış. Havanın kararmaya başlamasıyla kum mavileşirken, deniz zümrüt rengine boyanır ve gökyüzü gün batımının yumuşak pembeye çalan ışığıyla renklendirilir. Ön planda bölünmüş figür, küçük oğulları Dominique ve karısı Maerthe görülüyor.

3.4.5. Gustave Moreau (1826-1898)

Gustave Moreau’nun sanatındaki sembolizmin ve alegorinin besin kaynağı mitolojidir. Sıkça resimlediği İncil’den sahneleri resmederken de çeşitli mitoslardan yararlanmıştır. Moreau, Nabilerin yeni mitoloji anlayışını tablolarına aktaran en önemli ustalardan biridir. Alegorik ve gizli anlamlar yüklediği eserleri birçok sanatçıyı etkilemiştir. Edebi fikirleri görsel şekillerden daha çok yönelen sanatçı birçok sanat çevresi tarafından sembolizmin öncüsü olarak kabul edildi. Zaman içinde tekniği

geliştikçe detaylara daha çok yer verdi. Moreau ayrıca Fovist ressamı Georges Rouault ve Henri Matisse'in hocasıdır. Eserlerinde genelde kadın ön plandadır. İdealize edilmiş güzel vücutlu kadınları oldukça gerçek dışı ve efsanevi görünümlüdür. Moreau'nun figürleri de Delacroix'ın kadın figürleri gibi mücevherler içindedir. Gözün gördüğüne ve akla inanmayan sanatçı bir ifadesinde "Bana sadece hislerim kesin ve ölümsüz geliyor." sözleriyle genel tavrını özetlemiş oluyor. Hareketsiz ama görkemli figürleri, gizil anlamlar içerir görünümündedir. Arabesk çizgilerin de görüldüğü resimlerinde mükemmeliyetçi tavır birçok resminde görülür. Eserleri sürrealistleri çok etkilemiştir.⁴⁴ Özellikle Marx Ernst ve Andre Breton gibi ekol sanatçıların eserlerinde bu izler görülmektedir.

Resim 3.4.5.1.de Gustave Moreau'nun sembolik anlamda ilk eseri "Oedipus ve Sfenks" mitolojik bir öyküden yola çıkılarak resmedilmiştir. Resimde birçok sembol kullanılmıştır. Sfenks'in başında taç görülmektedir. Bu taç hikayenin olduğu dönemde saray insanların ahlaksal yozlaşma içinde olduklarını sembolize eder. Resmin sağındaki altın rengine boyanmış yaban defnesi akademik saygınlığın simgesidir. Moreau için de kişisel bir anlamı olan altın rengi defne yaprağı, sanatından ödün vermediğinin sembolik göstergesidir. Öte yandan, Oedipus'un üzerine güçlü pençeleriyle sıçramış olan ve hikayedeki sonsuz bilinmezin karşılığı olan Sfenks, parçalayıcı güçlü bedeni ile acımasız görünmektedir. Bunun yanında ideal vaatleri simgeleyen kanatları ve çekici, akıl çeldirici güzel bir kadın başı ile gücüne güç katan donanımlarına rağmen, Oedipus'u etkileyememektedir. Oedipus onun karşısında yorgun olduğu halde güçlü ve korkusuz görünmektedir. Moreau, Oedipus'un Sfenks karşısındaki duruşunu, maddenin saldırgan ve acımasızlığına karşı ruhun kazandığı büyük bir zafer olarak tanımlar. Arka plandaki kayalıklar ve orta bölümdeki sütun, Aziz Hilarion'nun yapmış olduğu "Günaha Çağrılış" isimli tablosuna gönderme yapmaktadır. Sfenks'in arkasında bulunan incir ağacı ise, geleneksel hale gelmiş olan günahın sembolik ifadesidir. Resmin sağ alt kısmında, yakılan ölümlerin küllerinin konulduğu "urne" denilen bir kap görülmektedir. Resimde de bu urne, ölümü

⁴⁴ Zühre İNDİRKAŞ, **Gustave Moreau'nun Resimlerinde Mitosların Anlamı**, 56.

simgelemektedir. Urnenin bulunduğu sütuna tırmanmakta olan yılan ise ölümün takipte olduğunu sembolize eder. Urne'nin üzerinde bir de kelebek görülmekte ve ruhu sembolize etmektedir.⁴⁵



Resim 3.4.5.1. Gustave Moreau, “Oedipus ve Sfenks”, 1864, tuval üzerine yağlıboya, 206,4x104,8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, Manhattan, New York, ABD.

⁴⁵ Bkz. (29), İNDİRKAŞ, 57-58.



Resim 3.4.5.2. Gustave Moreau, ‘Orpheus’, 1865, panel üzerine yağlıboya, 154x95,5 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Resim 3.4.5.2.deki ‘Orpheus’ adlı eserde, Mainadlar tarafından katledilen Orpheus’un mitolojik hikayesini kendi yorumuyla ele aldığını görüyoruz. Hikaye, ozan olan Orpheus’un başının nehirde akıntıya kapılarak sürüklenmesinden sonra genç bir kız tarafından çıkarılmasından bahsedilmezken Moreau’nun resmindeki hikaye bu şekildedir. Resimde ayrıca soldaki kayalıkların üzerinde insan figürleri görülmektedir. Orpheus ölmüş olsa da bu insanlar, enstrümanlarıyla onun sanatını yaşatmak istemektedirler. Resmin sağ alt kısmında gördüğümüz kaplumbağalar, Orpheus’un

sanatını ölümsüzleştirmek için bir çeşit sembolik önem taşırlar. Bu kaplumbağalar yeni lirler yapılması için kabuklarını sunmaktadırlar.⁴⁶

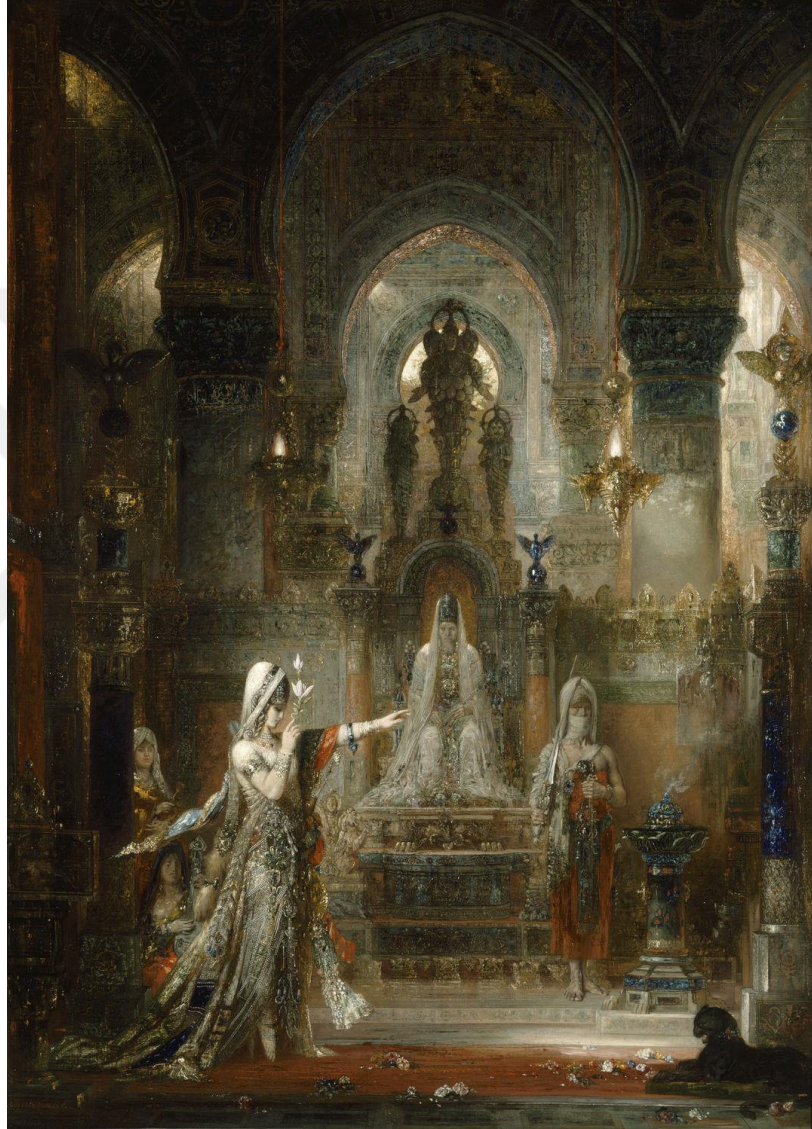


Resim 3.4.5.3. Gustave Moreau, "Prometheus", 1868, tuval üzerine yağlıboya, 205x122 cm, Gustave Moreau Müzesi, Fransa.

Gustave Moreau'nun mitolojik öykülerden yola çıkarak yaptığı önemli eserlerinde bir diğeri "Prometheus" dur. Eserde, Orpheus adlı yapıtında olduğu gibi mitolojik öykünün yeniden yorumlanışını görüyoruz. Öyküde bahsi geçen kartal yerine akbaba kullanılmıştır. Ayrıca Prometheus'un ayaklarının önünde ölü bir akbaba resmedilmiştir. Bu ölü akbaba, insanlara ateşi veren Prometheus'un aslında zafer

⁴⁶ Bkz. (29), İNDİRKAŞ, 58.

kazandığının sembolik yorumudur. Moreau, bu mitolojik eserlerindeki karamsarlığı ve gizemi koyu tonlar kullanarak desteklemiştir.⁴⁷



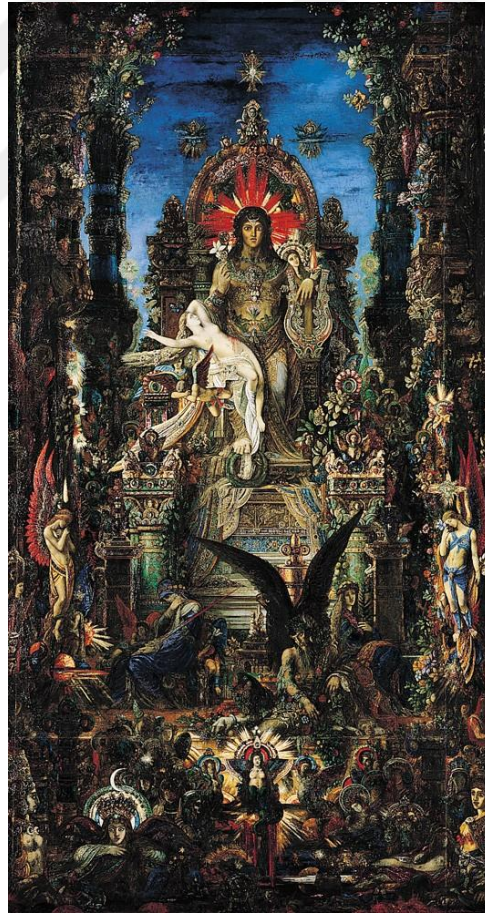
Resim 3.4.5.4. Gustave Moreau, ‘‘Salome’’, 1976, tuval üzerine yağlıboya, 143,5x104,3 cm, Hammer Müzesi, Los Angeles, ABD.

Resim 3.4.5.4.de Salome, ayak parmakları ucunda Kral Herod için muhteşem görünümlü sarayda dans etmektedir. Parıltılı ve süslü giysiler içinde dans eden Salome’nin sol eli sert bir şekilde uzanmış dururken sağ elinde de lotus çiçeği vardır.

⁴⁷ Bkz. (29), İNDİRKAŞ, 59.

Lotus çiçeği saflığı, sadakati ve ruhsal açıdan uyanmayı ve temizlenmeyi sembolize eder. Lotus çiçeği aynı zamanda Buda inancındaki sekizli yol ilkelerinden birini temsil eder. Salome donmuş ölü gibidir. Ortada tahtında oturmuş Kral Herod, sağda bir cellat ve solda ise bir müzisyen ve Herodias resmedilmiştir.

Bu çalışmanın en şaşırtıcı yanı, farklı kültürlerin kaynaşmasıdır. Bunlar İstanbul'da Ayasofya, Granada'da Elhamra, Kordoba Camii-Katedrali, ve çeşitli ortaçağ katedralleriyle ilişkilendirilmiştir. Motifler ise, Etrüsk, Roma, Mısır, Hint ve Çin Sanatı kültürlerinden tanımlanmıştır.⁴⁸



Resim 3.4.5.5. Gustave Moreau, "Zeus ve Semele", 1895, tuval üzerine yağlıboya, 213x118 cm, Gustave Moreau Müzesi, Fransa.

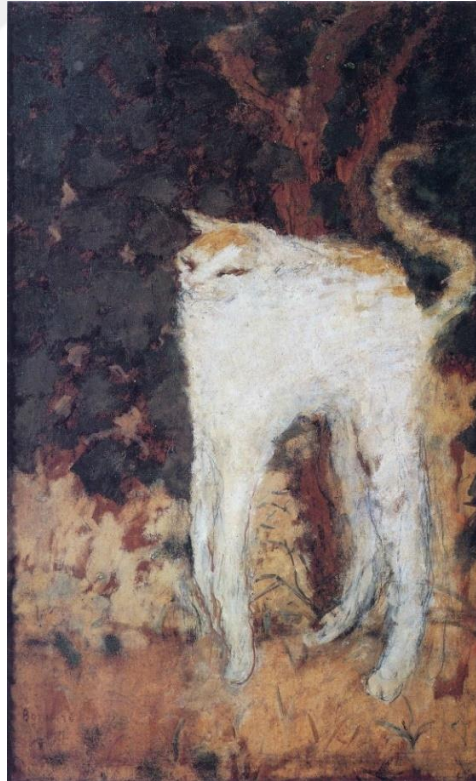
⁴⁸ <https://eclecticlight.co/2020/03/27/gustave-moreau-and-symbolism-salome/>

Gustave Moreau, resim 3.4.5.5.de konusunu yine mitolojiden aldığı ‘Zeus ve Semele’ isimli bu eserini, kurgusu ve düşünsel altyapısı dolayısıyla 1889 yılında başlayıp 1895 yılında ancak tamamlayabilmiştir. Kompozisyon küçük figürlerden oluşmaktadır. İnce ayrıntılarla dolu resimde, birçok mitolojik yaratığın resmedildiği görülmektedir. Mitolojik öyküye göre resimlenen kompozisyondaki sahnenin orta üst planında Zeus’un dizi üzerinde şimşek ve yıldırımlar sonucu yığılmış kalan Selene görülmektedir. Semele sanki arafta (ölümle yaşam arasında) gibi betimlenmiştir. Sanatçı gizem ve mistik anlamlar uyandıran birçok eserinde olduğu gibi, gizem ve ölümsüzlük müziğinin sembolik karşılığı olan Lir’i bu resimde de kullanmıştır. Güçlü kompozisyon etkisinin hissedildiği bu resimde Moreau, mitolojik hikayede yer alan iyi ve kötü, güçlü ve zayıf, ölüm ve yaşam gibi bir çok zıtlığa vurgu yapmıştır. Resim aynı zamanda tema olarak ölümden sonrasını yansıtır. Gustave Moreau için mitoloji, serüven dolu, gizemli ve heyecanını yüksek tutmasını sağlayan esin kaynağı olmuştur.

3.4.6. Pierre Bonnard (1867-1947)

Büyük renk ustası olarak da tarif edilen Pierre Bonnard, kendisine özgü bakış açısıyla yeniliklere daima açıktır. Bonnard için, konuları ve işleyiş biçimi dolayısıyla insancıl yapıtlar ürettiği söylenir. Düz renk alanları ve yumuşak tonal değerlerde dokular kullanarak büyük ebatlı tablolar üretmiştir. İç mekan resimlerinde Paris burjuva sınıfının evlerinin içini, etkilendiği Art Nouveau’nun dekoratif süslemeci anlayışıyla resmetti. Kumaş, elbise deseni, çeşitli danteller, banyo fayansları ve duvar kağıdı kullanarak resimlerini dekore eden Bonnard, çalışmalarını yaparken gördüğü mekanları atölyesinde etüt ettikten sonra tuvaline aktarır. Paul Gauguin’in bir başka takipçisi olarak da ifade edebileceğimiz Nabiler grubu ressamı Pierre Bonnard, Gauguin’nin duygu ve düşüncelerini ışık yoluyla değil de renk yoluyla ifade edişi gibi resimlerinde rengi ön planda tutmuştur. Bu bağlamda derinlik ve uzaklık hislerinin az olduğu resimler üretmiştir. Japon sanatından da etkilenen sanatçı 1890-1895 yılları arasında çeşitli afişleri ve litografi çalışmalarında Japon etkisi oldukça fazladır. Öyle ki, sanat çevresi ona ‘en Japon Nabi’ şeklinde hitap etti. Degas’nın resimlerinde görülen, figürlerin veya biçimlerin bir kısmını resmin dışında bıraktığı

kompozisyonları, arkası dönük figür kullanımı, yukarıdan bakılan perspektif açıları gibi tablolar da üretti. 1890-1910 yılları arasındaki resimlerinde Art Nouveau sanatının dekoratif ve süslemeci tarzını resimlerine taşımıştır. Sanatçı, 1898-1910 yılları arasında içtenci entimist bir tavırla ev içi sahneleri ve yaşamını konularına ekledi. Renoir'ın eserlerini de yakından incelemiş olan sanatçının özellikle çıplak figürlerinde Renoir etkisi görülür. 1910'dan sonra halı desenine benzer biçimler yerine parlak renkler kullandığı ışıklı ve peyzaj tablolarıyla daha özgür tavırdaki empresyonizm benzeri eserler üretti. Ayrıca Bonnard'ın 1911 sonrası eserlerinde Fovizm etkisi de görülmektedir. Daha sonra Kübizm etkisi görülürken son yapıtlarında ise soyuta giden örnekler görülmektedir. Birbirini takip eden bu değişim süreci Bonnard'a özgü değildir. Birçok sanatçıda, resim serüvenleri süresince etkilenimleri değişiklikler göstermiş, farklı dönemlerde farklı akımlara yönelmişlerdir.⁴⁹



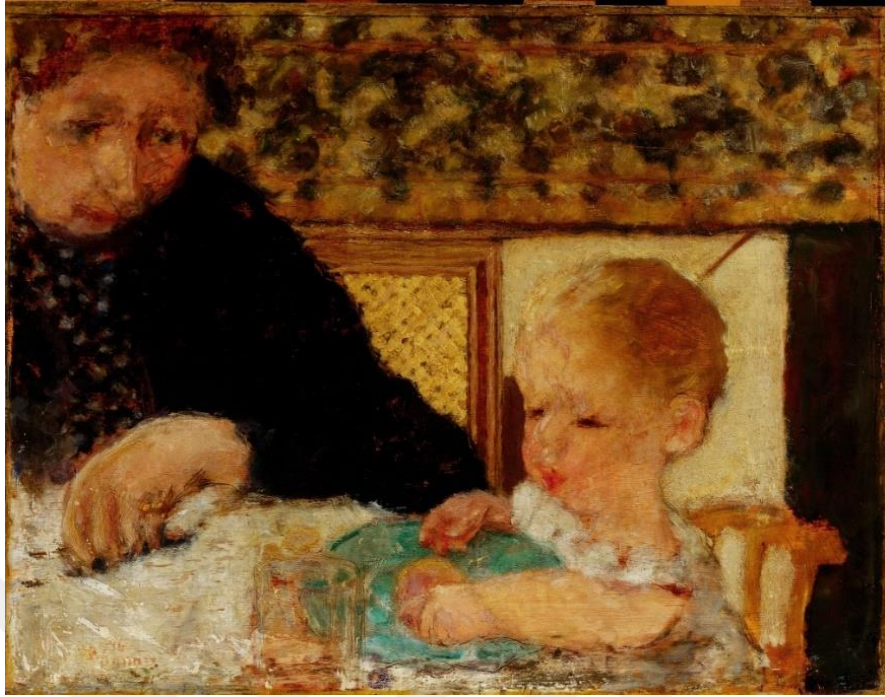
Resim 3.4.6.1. Pierre Bonnard, ‘‘Beyaz Kedi’’, 1894, karton üzerine yağlıboya, 51x33 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

⁴⁹ <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-34-la-belle-epoque-ve-nabiler/>

Bonnard, ‘‘Beyaz Kedi’’ isimli bu eserinde, kedinin mizahi bir görüntüsünü oluşturmak için çarpıtma kullanır. Başını omuzlarına girdirmiş ve kısık gözlerini yanaklarına yaklaştırarak kurnaz bir ifade oluşturmuştur. Pençeleri üzerinde abartılı bir şekilde uzamış olarak ifade etmesiyle kedi, hem evcil hem de vahşi görünmektedir. Kedi üzerinde yaptığı bu değişiklikler zerine "Sanat doğa değildir." diyerek sanatın doğanın taklidi olmadığına vurgu yapmıştır. Bonnard’ın Beyaz Kedi resmi neredeyse bir karikatür haline geldiğinde ise, "onu çok iyi gözlemleyen ve anlayan efendisinin dehasıyla yaratılan komik ve esprili bir görüntü" ifadesini kullandı.

Resmin dekoratif tarzı ve kıvrımlı çizgileri, arka planda düz olarak yerleştirilmiş şeklin herhangi bir derinliğinin olmaması Nabi geleneğinin göstergesidir. Cesur, asimetrik kompozisyonun yanı sıra konu seçiminde Japon baskı resimlerinden ve Japon sanatçılardan ilham almıştır. Özellikle Hokusai (1760-1849) ve Kuniyoshi (1797-1861) birçok kedi resimleri yapmışlardır. Bonnard, kedileri içeren sayısız tablolar üretti. Resimlerindeki kedi figürlerini, bazen basit bir ayrıntı olarak, bazen daha büyük veya daha az derecede görülebilecek şekilde bazen de buradaki ‘‘Beyaz Kedi’’ isimli eseri gibi ana konu olarak resimlemiştir.⁵⁰

⁵⁰ https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/le-chat-blanc-20673.html?no_cache=1&cHash=02fe73618b



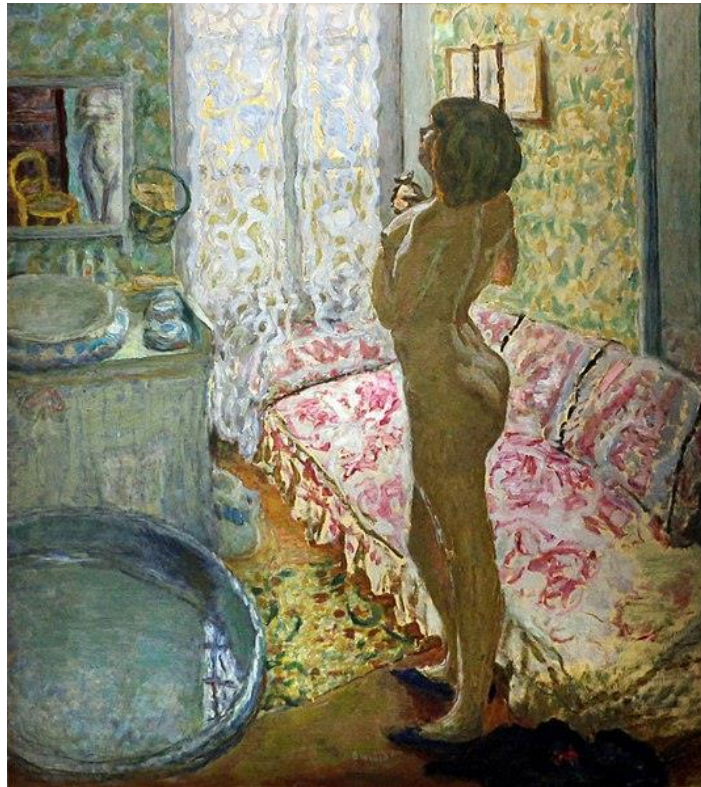
Resim 3.4.6.2. Pierre Bonnard, "Büyükanne ile Bir Çocuk", 1894, ahşap üzerine yağlıboya, 33x42 cm, Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi, Budapeşte, Macaristan.



Resim 3.4.6.3. Pierre Bonnard, "Misia Natanson'nun Kahvaltısı", 1899, ahşap üzerine yağlıboya, 32x41 cm, Özel Koleksiyon.



Resim 3.4.6.4. Pierre Bonnard, ‘Küvette Nü’, 1903, tuval üzerine yağlıboya, 44x50 cm, Bemberg Vakfi, Fransa.



Resim 3.4.6.5. Pierre Bonnard, ‘Işığa Karşı Çıplak’, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 124,5x109 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Belçika.

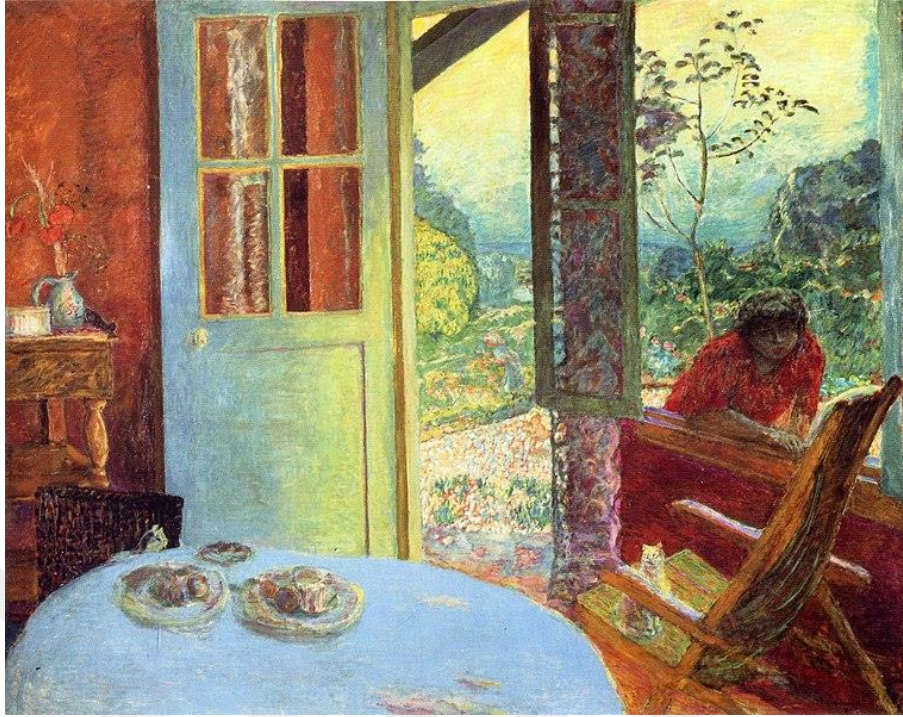
Resim 3.4.6.4 ve 3.4.6.5.deki eserlerde, Renoir'ın nü resimlerinin etkisi görülmektedir. Duvar kağıtlarına yapılan vurguda ise, Art Nouveau'nun süslemeci anlayışı görülmektedir.



Resim 3.4.6.6. Pierre Bonnard, ‘Kutu’ 1908, tuval üzerine yağlıboya, 91x120 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Bonnard'ın ‘Kutu’ isimli bu aile resmi şaşırtıcı bir düzenlemeye sahiptir. Resmin orta alanında bulunan ve siparişi veren Gaston, yüzünün üst kısmının tuvalin dışında kalışından hiç memnun kalmadı. Fakat Bonnard, resimdeki Gaston figürü üzerinden form ve renk düzenlemesi yaptı. Gaston'un her iki tarafında iki zıt renk bandı geliştirdi. Solda bulunan, Gaston figürünün kız kardeşi Matilda ve arka planda ağabeyi Josse turuncu ışık atmosferinde ifade ederken sağdaki karısı Suzanna'nın oturduğu yerin arka planını koyu kırmızı ile sınırladı. Figürler arasında herhangi bir göz temasının olmaması ve yorgunluğun ezici izlenimi, Manet'in ‘Balkon’ adlı eserini anımsatmaktadır.⁵¹

⁵¹ https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/the-box-21191.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=9f10d72315



Resim 3.4.6.7. Pierre Bonnard, “Ülkede Yemek Odası”, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 168x204 cm, Minneapolis Sanat Enstitüsü, Minneapolis, ABD.



Resim 3.4.6.8. Pierre Bonnard, “Öğle Yemeği” 1932, tuval üzerine yağlıboya, 84x68 cm, Paris Modern Sanatlar Müzesi, Paris, Fransa.

3.4.7. Edouard Vuillard (1868-1940)

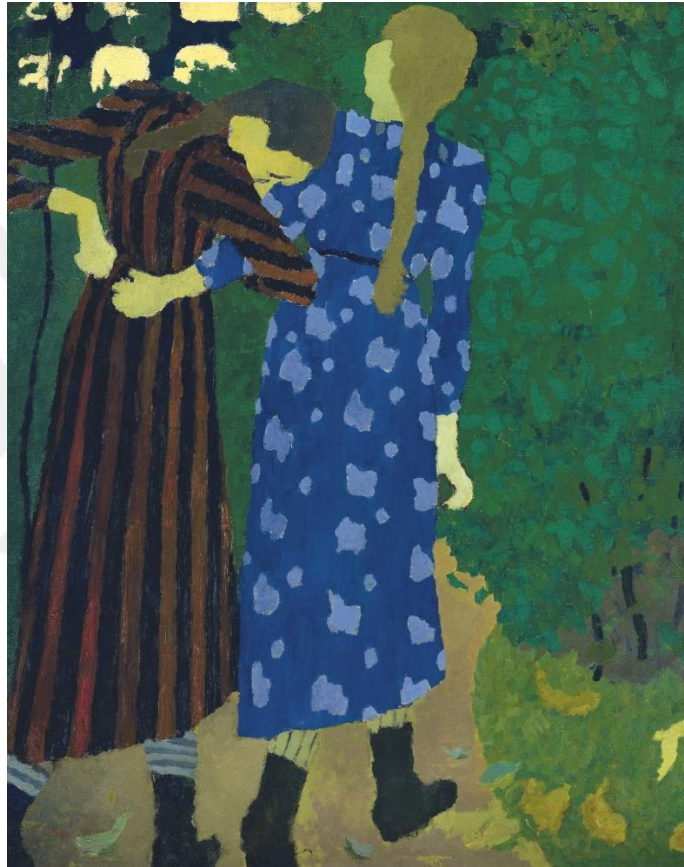
Edouard Vuillard, Oryantalist ressam Jean Leon Gerome'un öğrencisidir. Resimlerinde Japon ahşap baskılarını andıran yalınlaştırılmış biçimler ve geniş renk sürüşleri kullanmıştır. Derinlik hissini önemsemeyen ifade ettiği kompozisyonlarını, noktacı ve süslemeci boyama tarzıyla, etkilendiği Japon ahşap baskı resimlerinden yola çıkarak oluşturmuştur. Vuillard'ın bu tür çalışmaları, kendi hayatında da dinlemeyi tercih eden sessiz kişiliği gibi, resimlerinde de nötr değerlerle sessizliğe ulaşması, en katmanlı ve enerjisi en yüksek resimleri olmuştur. Bunların yanında, tablolarında kullandığı bazı dini sembollerin sebebini, almış olduğu din eğitimi ve sanat görüşleri dolayısıyla Nabiler grubuna kendisini yakın hissetmesiyle ilişkilendirebiliriz. Özellikle 1887-1890 yıllarında Nabi resim anlayışına uygun olarak dokulu fakat sınırlı renklerle daha az atmosferik resimler üretti. Tarzının gelişim sürecinde natürmort çalışmalarında Fantin-Latour'dan, enteriyör resimlerinde Degas, Chardin ve Vermer referanslarıyla kendisini geliştirdi. Resimlerindeki fırçasürüşleri ve doku anlayışı bakımından takip ettiği bir diğer ressam olan Monet'nin izleri de görülmektedir. Fakat hayranlık duyduğu ve asıl takip ettiği ressam ise Paul Gauguin oldu.⁵² Çeşitli dekorasyonlar, kostüm ve dekorlar, dergi kapakları, duvar kağıtları, çeşitli objeler, danteller, duvarlardaki resimler, litografi ve afişler hemen hemen bütün resimlerinde görülmektedir. 1900'lerden itibaren sanatında önemli değişimler yaşamıştır. Giderek renkler daha yumuşak hal alarak fotoğraf kadar detaylı fakat net olmayan eserler ortaya koymuştur.⁵³ Bonnard ile aynı değişim içerisine girerek, daha empresyonizme yaklaşan eserler üretmişlerdir. Bu bağlamda "Entimist" dedikleri bir stil geliştirmişlerdir. Entimist, içtencilik anlamına gelir, içten geçenleri samimi bir dille ifade etmek, hatta en gizli ve mahrem sırları ortaya koymak anlamlarına gelir. Bu doğrultuda tuvallerinde, Paris burjuvazisinin ev içi mekanlarını ve insanlarını resimlemişlerdir.⁵⁴

⁵² Andrew Carnduff RITCHIE, **Edouard Vuillard Publisher The Museum of Modern Art in collaboration with the Cleveland Museum of Art**, 10.

⁵³ <http://www.leblebitozu.com/nabiler-akimi-ressamlari-ve-eserleri/>

⁵⁴ <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-34-la-belle-epoque-ve-nabiler/>

“Ben portre yapmam, odaların içinde insanların resimlerini yaparım.” sözleriyle Vuillard, iç mekan eserlerinde, odaların içinde kurduğu dünyaları, sadece bir hikaye sahnesi olarak değil, sanatçının boyayla olan ilişkisiyle ortaya çıkarttığı görüntüler olduğunu görüyoruz.



Resim 3.4.7.1. Edouard Vuillard, “Küçük Kızların Yürüyüşü”, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 32x25 cm, Bay ve Bayan Walter Ross, New York.

Resim 3.4.7.1. Vuillard’ın tarzını özetler niteliktedir. Japon baskı resimlerini andıran bu resimde, hacimsiz düz boya yüzeyleri, lekesele veya çizgisel boya sürüşleri görülmektedir. “Küçük Kızların Yürüyüşü” adlı bu resim, sessizlik hissi veren yumuşak geçişli ve ara tonlardan oluşan eser örneklerindedir. Benzer eser örnekleri aşağıda görülmektedir.



Resim 3.4.7.2. Edouard Vuillard, ‘Çiçekli Elbise’, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 11x18 cm, Özel Koleksiyon, New York, ABD.



Resim 3.4.7.3. Edouard Vuillard, ‘Sanatçının Annesi ve Kız Kardeşi’, 1893, tuval üzerine yağlıboya, 18x22 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD.

Vuillard'ın resim 3.4.7.3.deki ‘‘Sanatçının Annesi ve Kız Kardeşi’’ adlı eseri en cesur eserlerinden biridir. Resim, rahatsızlık hissine neden olabilecek ilişkileri ortaya koymaktadır. Sanki izleyici, duymaması gereken bir kavgaya ya da itirafa kulak misafiri olmuş gibidir. Sanatçının annesi Madame Vuillard ve kız kardeşi Marie resimde garip bir görünte resmedilmiştir. Yüzler sanki maskeli gibidir. Vuillard'ın Japon baskı resimlerine olan hayranlığının etkisi bu resimde de görölmektedir fakat tonları daha abartılı kullanılmıştır. Kız kardeşinin neredeyse duvar dekoruna karışacak elbisesinde düz koyu ton üzerinde kareli çizgileri, annesinin tek tonda hacimsiz ve güçlü siyah elbisesi, figürlerde tek tonda ve açık renkte eller ve yüzler, resme marjinal, çarpıcı ve dekoratif bir etki katmıştır. Ayrıca resimde, doku yığılı, dekoratif arka plan, renklerin tonal değeri, figürlerin konumlandırılmalarında uzayda gibi gölgesiz resmedilişleri rahatsız edici bir sessizlik oluşturmaktadır. Bütün bunların yanında sanatçı, sıkışıklık etkisi yaratarak klostrofobi oluşturmaktadır. Marie biraz daha dikilse resmin çerçevesine çarpacak gibidir. Resmin ön kısmında mesafe olmayışı hareket alanını tehdit eder biçimdedir. Hareket edilirse masaya çarpılacak gibi psikoloji uyandırır.⁵⁵

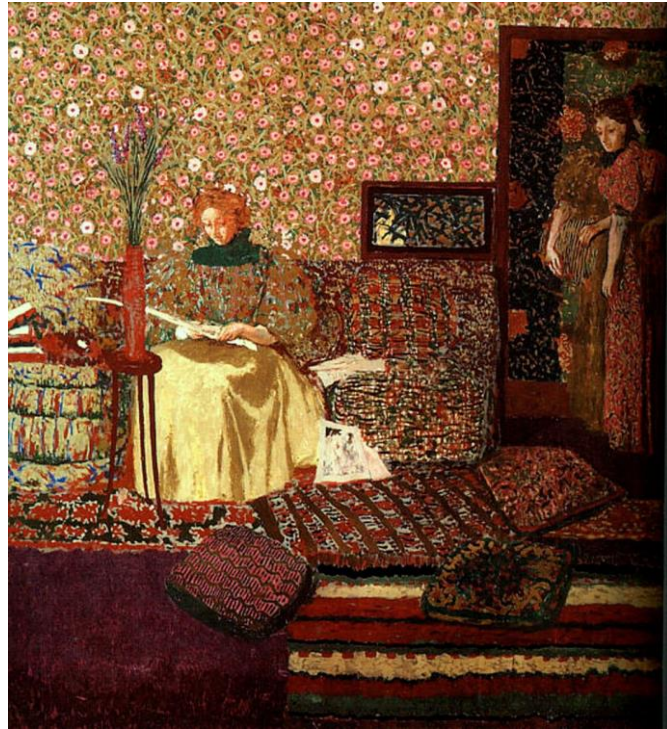


Resim 3.4.7.4. Edouard Vuillard, ‘‘Bir Odada Süpüren Kadın’’, 1893, ahşap üzerine yağlıboya, 18x19 cm, Phillips Galeri, Washington, ABD.

⁵⁵ <https://www.theartstory.org/artist/vuillard-edouard/artworks/>



Resim 3.4.7.5. Edouard Vuillard, ‘‘Dikiş Yapan Kadın’’ 1895, ahşap üzerine yağlıboya, 12x14 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, ABD.

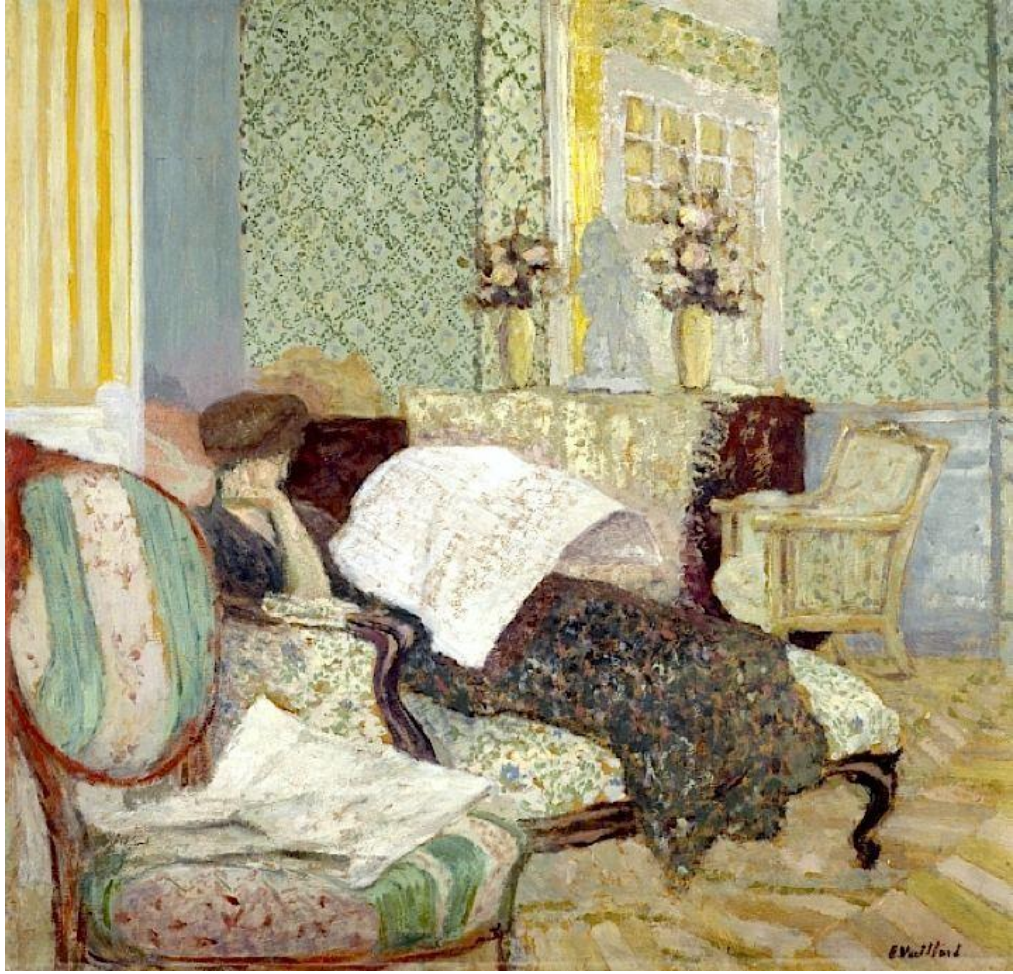


Resim 3.4.7.6. Edouard Vuillard, ‘‘Okuyucu (Vaquez dekorasyonu)’’, 1896, tuval üzerine tutkallı boya, 82x60 cm, Petit Palais Müzesi, Paris, Fransa.



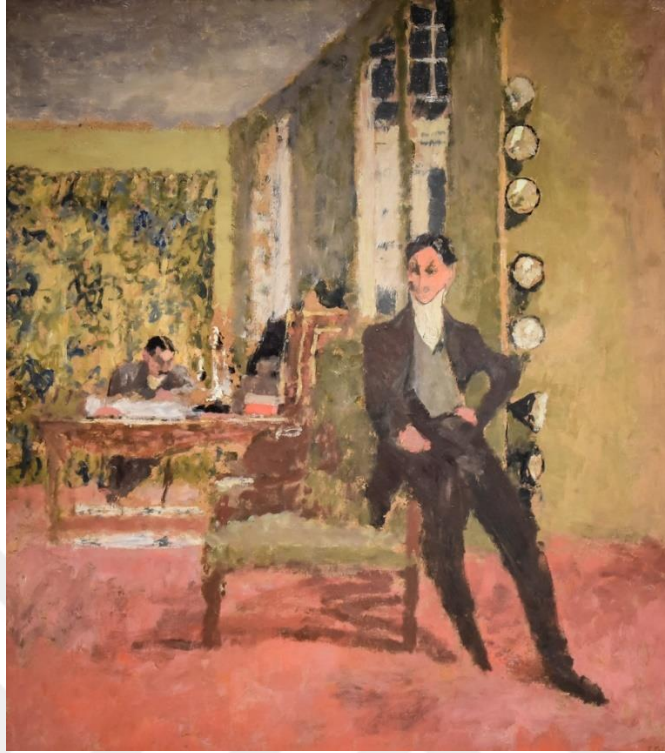
Resim 3.4.7.7. Edouard Vuillard, ‘‘Aile Masası’’, 1897, ahşap üzerine yağlıboya, 19x27 cm, Bay ve Bayan Fernand Leval Koleksiyonu, New York, ABD.

Vuillard’ın ‘‘Aile Masası’’ isimli resminde olduğu gibi hemen hemen bütün resimlerinde, ara tonlardan oluşan dekoratif iç mekan resimlerini entimist (içtenci) tarzda üretmişti. Vuillard, kendi sembolizmini sessizlik hissi veren ve gizemlilik uyandıran renklerinde ortaya koymuştur.



Resim 3.4.7.8. Edouard Vuillard, ‘Şezlong’, 1900, ahşap üzerine tutkallı boya, 23x24 cm, Bay ve Bayan Richard Rodgers, New York, ABD.

Vuillard, 1900 yılı ve sonrasında empresyonizme yaklaşan, fotoğraf detaycılığında fakat belirgin netlikte olmayan dekoratif eserler üretmiştir.



Resim 3.4.7.9. Edouard Vuillard, ‘‘Sanat Satıcıları’’, 1908, tuval ¼zerine yağlıboya, 28x26 cm, Bay ve Bayan Richard K. Weil, St. Louis Koleksiyonu.



Resim 3.4.7.10. Edouard Vuillard, ‘‘Moliere’in ‘Hayali Hasta’ Adlı Eserinden Bir Sahne’’, 1913, tuval ¼zerine tutkallı boya, 71x118 cm, Paris, Comedie des Champs-Elysees Fuayesi için Dekorasyon, Paris, Fransa.



Resim 3.4.7.11. Edouard Vuillard, ‘Dr. Louis Viau Ofisinde’, 1937, ahşap üzerine tutkallı boya, 36x33 cm, Özel Koleksiyon, Korsika, Fransa.

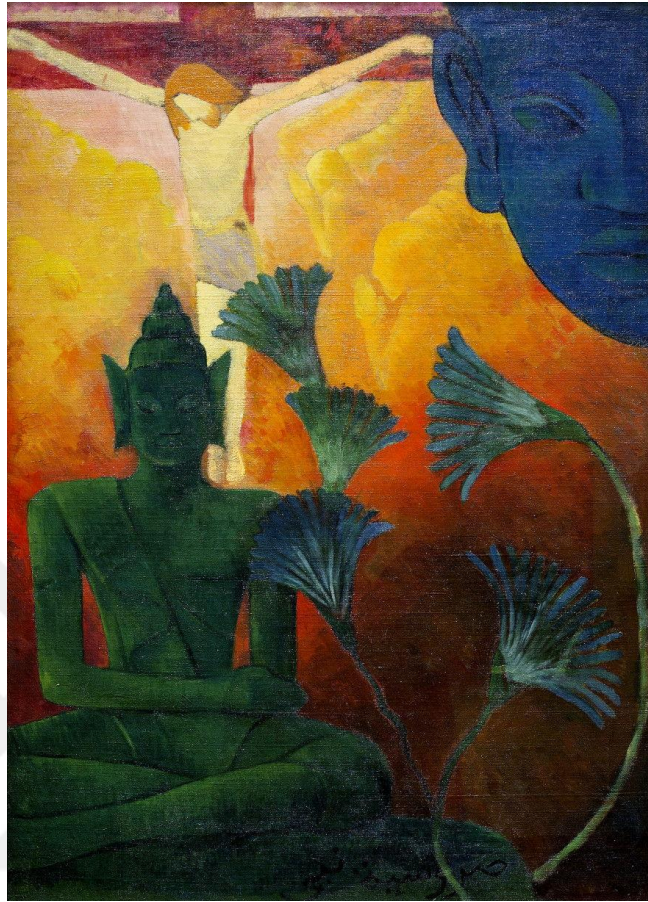
3.4.8. Paul Ranson (1864 – 1909)

Nabiler Grubunun ‘Nabis’ dilini tanıtarak Montparnasse’deki stüdyosunda grup toplantıları düzenledi. 1908 yılında Nabis düşüncelerini ve tekniklerini öğretmek adına eşi Marie-France ile birlikte Ranson Akademisi’ni kurdular.



Resim 3.4.8.1. Paul Ranson, ‘Nabi Manzarası’, 1890, 89x115 cm, Özel Koleksiyon.

Ranson ‘Nabi manzarası’ adlı bu resim, Nabilerin düz geniş alanlar boyayarak, çeşitli sembolik şekiller ve dekorlatif biçimlerle yaptıkları tipik resimlerindedir. Resmin kendisini, Nabilerin resim anlayışının sembolik ifadesi olarak da değerlendirebiliriz.



Resim 3.4.8.2. Paul Ranson, ‘Mesih ve Buda’, 1890, (resim hakkında daha fazla ayrıntı bilinmemektedir)

Paul Ranson, pek fazla dini imge resimlememiş gibi görünse de dinler ve felsefeleriyle yakından ilgilenmiştir. ‘Mesih ve Buda’ isimli bu tablosu ilk ikonografik resimlerinden biridir. Resimde çarmıhta İsa ve bir Buda’nın yorumlanışını görmektedir.⁵⁶

3.4.9. Félix Edouard Vallotton (1865 – 1925)

Nabiler grubunun bir diğer üyesi de Félix Edouard Vallotton’dur. İsviçre’li sanatçı Fransa’da yaşayarak aynı zamanda Fransız vatandaşı olmuş ressam ve matbaacıdır.

⁵⁶ <https://eclecticlight.co/2019/04/18/paul-ranson-the-heart-of-the-nabis-1/>

Valloton aynı zamanda modern gravürün gelişiminde önemli bir figürdür. Manzaralar, natüremortlar, portreler, çıplaklar ve diğer farklı konuları duygusal olmayan ve gerçekçi bir tarzda resmetmiştir. Usta sanatçılar Holbein ve Ingres'dan etkilenmiş ve bu ressamlar ömür boyu kendisi için örnek teşkil etmişlerdir. 1890'larda Nabi grubuyla olan münasebetleri sayesinde tarzı sadeleşerek daha basit bir teknik geliştirdi ve uluslararası tanınırlığına yol açacak gravürler yaptı. 1901 sonrası baskı resimlerini azaltarak yağlıboya çalışmalarına ağırlık verdi. Sonraki eserlerinde figür ve portrelerin yanı sıra hayalden manzaralar yaptı.⁵⁷

Yazar olarak da aktif olan Valloton 1890'larda sanat eleştirisini kaleme alarak yayınladı. *La vie meurtrière* (Murderous Life) adlı romanı ise 1907'de yazılmış olmasına rağmen ancak yirmi yıl sonra, 1927 yılında yayınlanabildi. Fakat 1925 yılında hayata gözlerini kapayan Valloton kitabının yayınlandığını görememiştir.⁵⁸



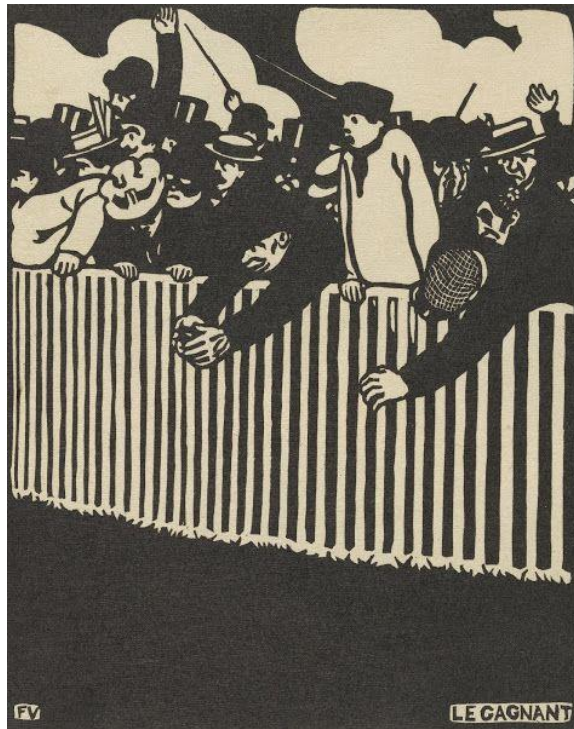
Resim 3.4.9.1. Felix Edouard Vallotton, 'Mahremiyetten Kaynaklanan Sebepler', 1897, dokuma Japon kağıdı üzerine ahşap gravür baskı, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda.

⁵⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_Vallotton

⁵⁸ Bridget ALSDORF, *Félix Vallotton's Murderous Life*, 210.



Resim 3.4.9.2. Felix Edouard Vallotton, “Yalan”, 1898 dokuma Japon kağıdı üzerine ahşap gravür baskı, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda.

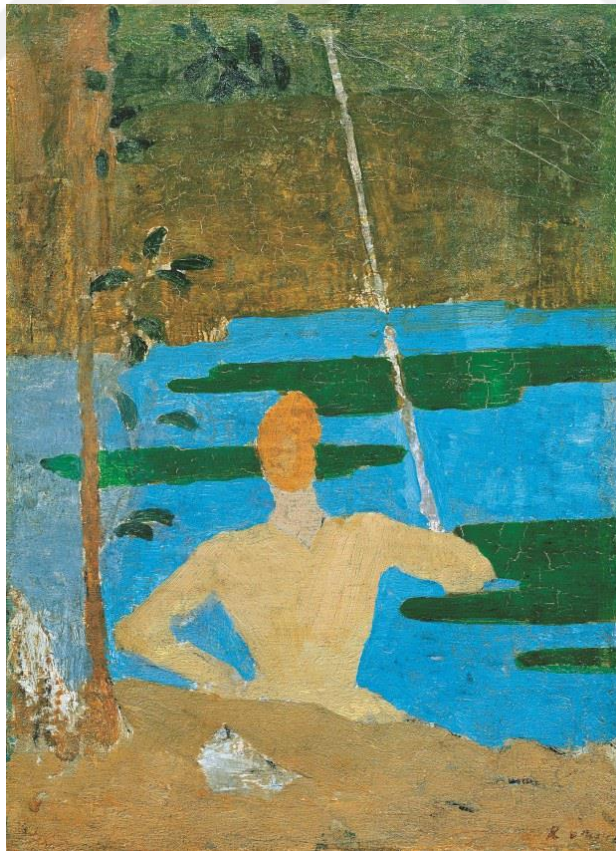


Resim 3.4.9.3. Felix Edouard Vallotton, “Kazanan”, 1898 dokuma Japon kağıdı üzerine ahşap gravür baskı, 33,1x25,9cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda.

Vallotton denilince ilk olarak akla gelen gravürleridir. En az ayrıntı ile geniş siyah ve beyaz kitleler halinde karakterize ettiği sokak ve entimist yaklaşımlı iç mekan gravürleri oldukça dikkat çeken eserleri oldu.

3.4.10 Ker-Xavier Roussel (1867 – 1944)

Nabiler grubunun az bilinen ismi Ker-Xavier Roussel, Nabililerin tipik küçük ebatlı resim formatının aksine post-izlenimci tarzda büyük ebatlı ve parlak renkli eserler üretti. Bolluk, sarhoşluk, dans kutlamaları, mevsimler, şehvetli davranışlar resimlerinin genel konuları oldu. Bazı resimlerinde, mitolojik konulardan ve eski ahit bölümlerinden seçtiği konuları tasvir etti. Manzaralarında özellikle kadın ve çocukların yer aldığı pastoral resimleriyle tanınmıştır.

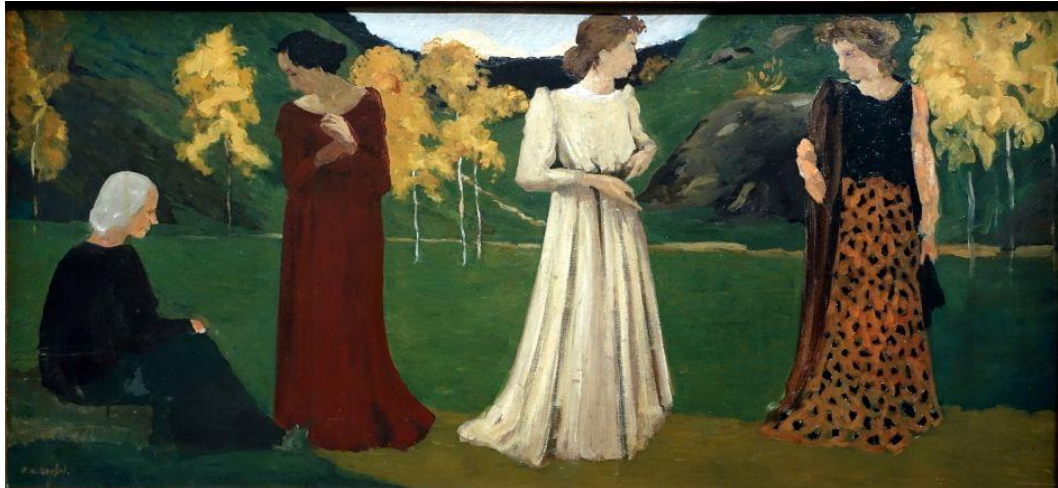


Resim 3.4.10.1. Ker-Xavier Roussel, ‘Balıkçı’, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 22x15 cm, Özel Koleksiyon.

Resim 3.4.10.1.de Ker-Xavier Roussel'in ‘‘Balıkçı’’ adlı bu eseri Nabiler grubu içinde çok tekil bir moderniteyi sergiliyor. Maurice Denis'in mistisizmini ve Bonnard ve Vuillard'ın günlük yaşam sahnelerini andıran ortak değerler birleşimi bir eserdir.



Resim 3.4.10.2. Ker-Xavier Roussel, ‘‘Yaşam Mevsimleri’’, 1892-5, tuval üzerine yağlıboya, 58x123 cm, İndianapolis, İndiana, ABD.



Resim 3.4.10.3. Ker-Xavier Roussel, ‘‘Yaşam Mevsimleri’’, 1892-95, tuval üzerine yağlıboya, 58x123 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Roussel, Resim 3.4.10.2. ve 3.4.10.3.de görüldüğü gibi, yaşam aşamalarının iki farklı resmini çizmiştir. Paris’deki versiyonu, Edvard Munch’un hatta Ferdinand Hodler’in tipik figüratif resimlerine benzerken, İndianapolis’deki versiyonu daha az bitmiş ve dört kadın arasındaki ayrımlar daha az net görünmektedir.

Resim 3.4.10.3.deki Paris versiyonunda soldaki gri saçlı kadın ilerleyen yaşı sembolize ediyor. Sağdaki kadın gençliği ve olgunluğu simgeliyor. Arka plandaki ağaçlar sonbaharı ve yaşamın geçiciliğini sembolize ediyor.⁵⁹



Resim 3.4.10.4. Ker-Xavier Roussel, ‘Öğleden Sonra Bir Yaban Hayatı’, 1930, tuval üzerine tutkal boya, 200x320 cm, Oise Müzesi, Beauvais, Paris, Fransa.

‘‘Öğleden sonra bir yaban hayatı’’ adlı bu resim, Stephane Mallarme’nin 1876’da yazdığı ‘şiirden bir sahnedir.

⁵⁹ <https://eclecticlight.co/2019/03/07/a-peculiar-beauty-the-paintings-of-ker-xavier-roussel-1/>

3.5. Bağımsız Sembolist Ressamlar ve Eserleri

Paul Gauguin, geliştirdiği sentetizm akımı ile sembolist tavrıda eserler üretmiş ve birçok sanatçıyı etkilemiştir. Etkilenen bu sanatçılar Gauguin'in öğretilerini ve sentetizm akımını devam ettirmek adına, yukarıda sanatçıları ve eserleriyle bahsedilen Nabiler grubunu kurmuşlar ve sembolist tavrılı kendi özgün eserlerini üretmişlerdir.

Sembolizmin herhangi bir gruba dahil olmayan bireysel anlamda ekol yaratan başta gelen temsilcileri, Emile Henri Bernard, Arnold Böcklin, Odilon Redon, Ferdinand Hodler, Gustav Klimt, Pierre Puvis de Chavannes'dır.

3.5.1. Emile Henri Bernard (1868-1941)

Emile Henri Bernard 1887'de Paris'deki Akademi Julian'na katıldı. Yaratıcı, yenilikçi ve çok yetenekli olan sanatçı, henüz 19 yaşında stilini geliştirdi. Cezanne'dan etkilenerek geometrik biçimsel eğilimler de gösteren sanatçı Cloisonnizm (emaye işi) olarak da bilinen tekniğiyle, cesur renk ve formları koyu konturlarla çevreleyerek oluşturduğu tablolar yaptı.⁶⁰ Geliştirdiği cloisonnizm isimli bu teknik sayesinde, 1887'de arkadaş olduğu Gauguin'e büyük katkısı bulunmuş, Gauguin'in 1888 yılında yaptığı Resim 7'de gördüğümüz "Vaazdan Sonraki Hayal" adlı yapıtına biçimsellik ve içerik bakımından ilham kaynağı olarak sentetizm akımının doğmasına vesile olmuştur.

⁶⁰ <https://www.wikiart.org/en/emile-bernard>



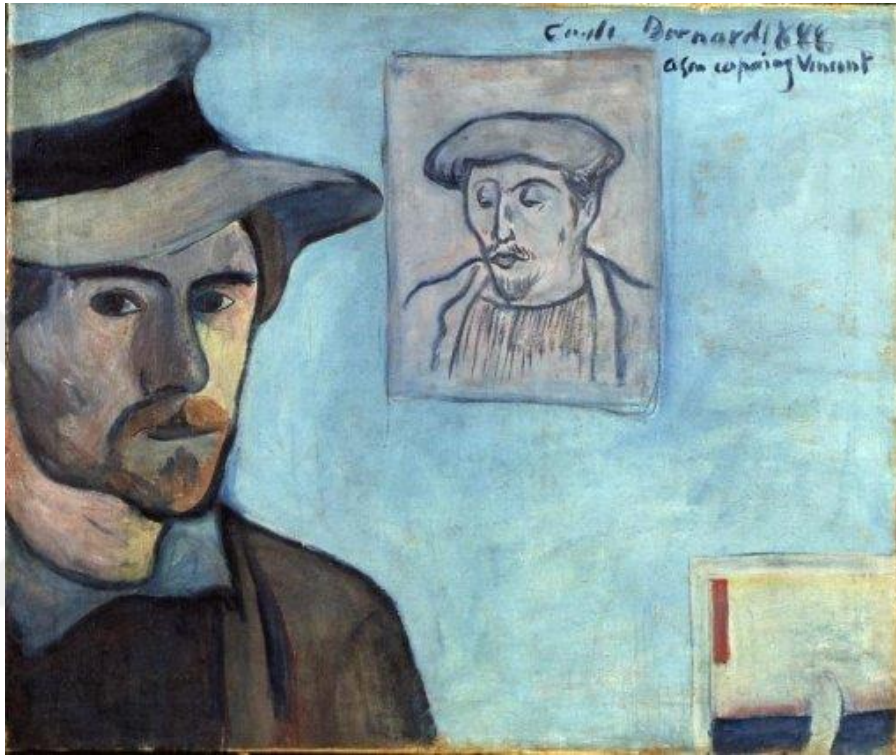
Resim 3.5.1.1. Emile Henri Bernard, ‘‘Asnières’de Demir Köprüler’’, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 45,9x54,2 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD.

Bernard’ın Resim 3.5.1.1.deki bu resmi henüz 19 yaşında geliştirdiği Cloisonnizm (emaye işi) tekniğiyle yaptığı resimlerine örnektir.



Resim 3.5.1.2. Emile Henri Bernard, ‘‘Çayırda Braton’lu Kadınlar’’, 1888, tuval üzerine yağlıboya, 74x93 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Resim 3.5.1.2.deki bu resim Paul Gauguin ve Van Gogh'u etkilemiştir. Van Gogh suluboya ile bir kopyasını yaparken Paul Gauguin bu resimden yola çıkarak, resim 3.4.1.1.deki "Vaazdan Sonraki Hayal" adlı eserini yapmıştır.



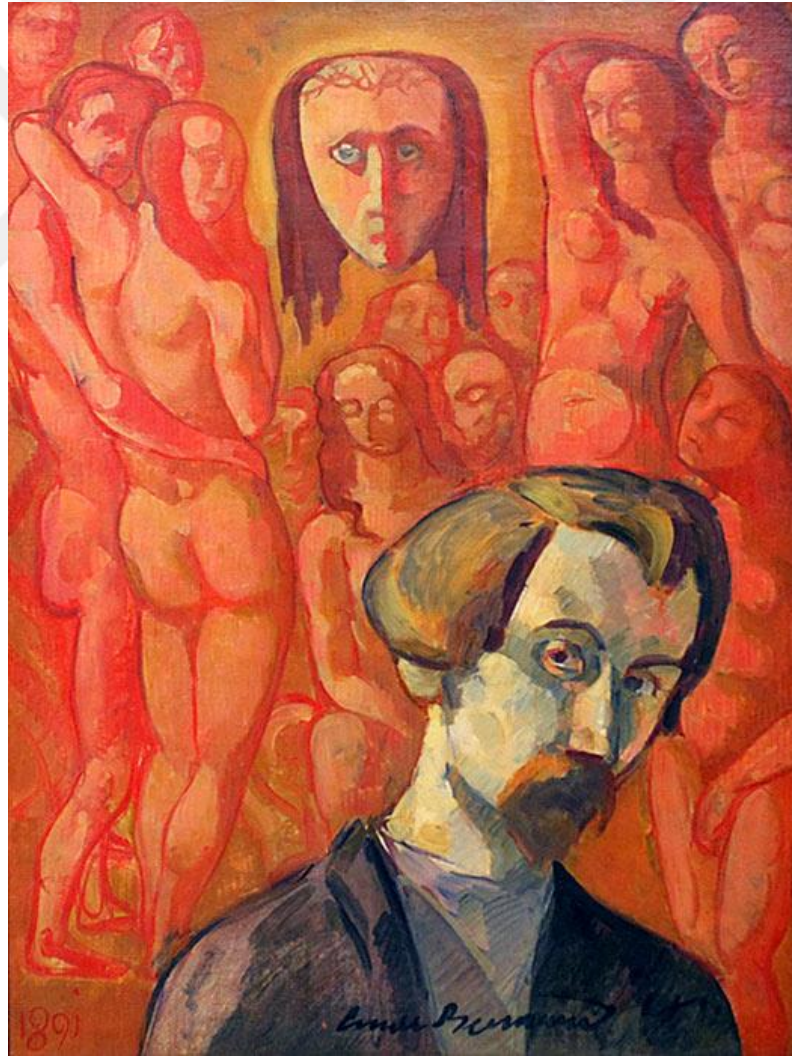
Resim 3.5.1.3. Emile Henri Bernard, "Gauguin ile Otoportre", 1888, tuval üzerine yağlıboya, 45,5x55,5 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda.

Emile Bernard'ın resim 3.5.1.3.deki bu otoportresinin biçimselliğinde Japon ahşap oyma baskı etkisi oldukça açıktır. Cesurca çizilen ana hatlar, genel olarak düz renkli geniş boya alanları ve portreyi olağan dışı kırpma yaklaşımları cloisonnism etkisinin göstergesidir.

Resmin ilginç sembolik bir kurgusu vardır. Bernard'a Gauguin'in portresini yapması için siparişi veren Van Gogh'dur. Bernard ise kendi portresini yaparak, Gauguin'i bir kağıt üzerinde geri planda resimlemiştir. Açıklama olarak Bernard her ne kadar, "Gauguin'i daha yakından resimleyecek kadar tekniğim gelişmedi" demiş

olsa da temelde yatan düşünce Gauguin'in portresini yapmak istememesidir. Bunun sebebi, Gauguin'in kendisi sayesinde tekniğini bulduğunu düşünmesi ve Gauguin'in bu değişiminde kendisinden hiç bahsetmemesidir.

Resimde, yüzlerin birbirine bakmaması, Gauguin'e güvenmediğini göstermektedir. Kullanılan mavi, sanatçının kararlı ve melankolik ifadesini destekler niteliktedir. Gauguin'in ifadesi ise, eski bir usta sanatçı ya da bir akıl hocası görünümüyle atölyeyi süzer şekildedir. Fakat dudaklarındaki ifade reddedildiğini göstermektedir.



Resim 3.5.1.4. Emile Henri Bernard, 'Symbolist Portre', 1891, tuval üzerine yağlıboya, 81x60 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Resim 3.5.1.4.te ‘‘Sembolist Portre’’ adlı bu resimde Bernard, kendisini dış dünyadan kopararak, endişeli düşünceler içerisinde içe dönmüş olarak resmetmiştir. Kendisini bu şekilde resmetmesinin üç temel sebebi vardır. İlki, arkadaşı Van Gogh’un ölümü onu yasa boğmuştur. İkincisi, kendisine karşı adil olmadığını düşündüğü Gauguin’le bağları koparmış, acı ve kızgınlık içindedir. Üçüncüsü ise, yaşamsal olarak düşük bir noktada olmasıdır. Bu bağlamda, kendisini radikal değişim sürecinde bir sanatçı olarak görmekteydi. Giderek yalnızlaşan sanatçı, mistik ve dini görünümlü bu otoportreye yansıyan dışavurumcu yaklaşımı benimsemeye başladı. Bu mistik ve dini etki, geri planda bir takım çıplak figürlerin, Mesih’i andıran bir figür etrafında döner vaziyette resimlenmesinde görülmektedir. Gün batımı kırmızısıyla resimlediği geri plan, yaratılan kasveti desteklemektedir. Ayrıca figürlerin biçimsel ifadesi Cezanne etkisinde olduğunu göstermektedir.⁶¹



Resim 3.5.1.5. Emile Henri Bernard, ‘‘Af Ayinine Katılan Breton Kadınları’’, 1892, karton üzerine yağlıboya, 82,2x16,2 cm, Dallas Sanat Müzesi, Dallas, ABD.

⁶¹ <https://www.theartstory.org/artist/bernard-emile/artworks/>

Resim 3.5.1.5.te görüldüğü gibi Bernard, gelişen sanayiyle birlikte şehir yaşamının giderek yabancılaşan kalabalığına ve teknolojiye karşı, parlak ve basitleştirilmiş renklerle maneviyatı uyandıran mütevazi ve neşeli görüntüler elde etti.

Bernard, tarz anlamında etkilediği Gauguin'le rekabet içine girdi ve sonraki süreçlerde farklı olmak adına Klasizm'e yöneldi. Fakat sentetizm sonrası klasizme yöneldiği resimler dikkat çekmedi. Dolayısıyla Bernard'ın tarz ve tavır olarak dikkat çeken eserleri 1886-1897 yılları arasındaki gençlik döneminde gerçekleşti.

3.5.2 Arnold Böcklin (1827-1901)

İsviçreli simbolist ressam olan Arnold Böcklin, Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisinde sanat eğitimini tamamlamıştır. Resimlerinde çoğunlukla antik Yunan mitolojisini kullanan sanatçı, doğa üstü varlıkları çarpıcı görsellikte tasvir etmiştir. Nereus kızları, sirenler, kentaurlar, satirler, tanrı ve tanrıçalar gibi mitolojik karakterleri ve ölüm teması resimlerinin başlıca konuları olmuştur.

Sembolizmin belirleyici özelliği olan ruhsallık ve melankoli, Böcklin'in resimlerinde de görülmektedir. Gizemli varlıkları ve doğanın ruhunu, renk ve biçim sembolleri aracılığıyla hissettirmektedir.

Özellikle ölüm temasını kullanması hayatındaki talihsiz ve acı olaylardandır. On bir çocuğunun beşini koleradan kaybetmesi Böcklin'de travmatik etki yaratmış ve birçok resminde ölümle ilgili semboller kullanmıştır.

Arnold Böcklin manzara resimlerinde tıpkı romantizm akımında olduğu gibi, insanın doğa karşısındaki acizliği, zayıflığı ve hüznünü daha realistik bir tarzda resimlemiştir. Klasik mimari yapıların yer aldığı doğa resimlerinde ise Claude Lorrain etkisi görülmektedir.



Resim 3.5.2.1. Arnold Böcklin, “Mehtaplı Manzara”, 1849, tuval üzerine yağlıboya, 25,5x32,5 cm, Basel Sanat Müzesi, Basel, İsviçre.

Böcklin erken dönem yapıtlarında da ürkütücü ve fantastik eserler üretmiştir. Gökyüzünün karanlığı, ıssız ve karanlık ormanların önünde ürkütücü formda ağaçlar ve yıkık dökük harabe yapı anlatımı güçlendirmiştir.



Resim 3.5.2.2. Arnold Böcklin, ‘‘Keman Çalan Ölümle Otoportre’’, 1872, tuval üzerine yağlıboya, 75x61 cm, Alta Nationalgalerie, Berlin, Almanya.

Resim 3.5.2.2.deki ‘‘Keman Çalan Ölüm’’ adlı kendi portresini yaptığı ve sembolik öğelerle dolu bu resimde ilginç ve ürpertici bir konu ifade edilmiştir. Böcklin, resminde, kendisini bir elinde paletini diğerinde fırçasını tutarken resmetmiştir. Hemen arkasında görülen iskelet ölümü sembolize etmektedir. On bir çocuğunun beşini, koleradan kaybeden sanatçı, ölümü, yakasına yapışmış ve soğuk nefesini hala ensesinde hissediyor gibi göstermiştir.⁶² Ressamlar genelde kendi portrelerini ifade ederlerken, aynada kendilerine bakar vaziyette resmetmişlerdir. Fakat bu resimde

⁶² Damla ÖZTÜRK, *Günümüz Sanatında Yaşam ve Ölüm Sembolü Olarak Kafatası*, 55.

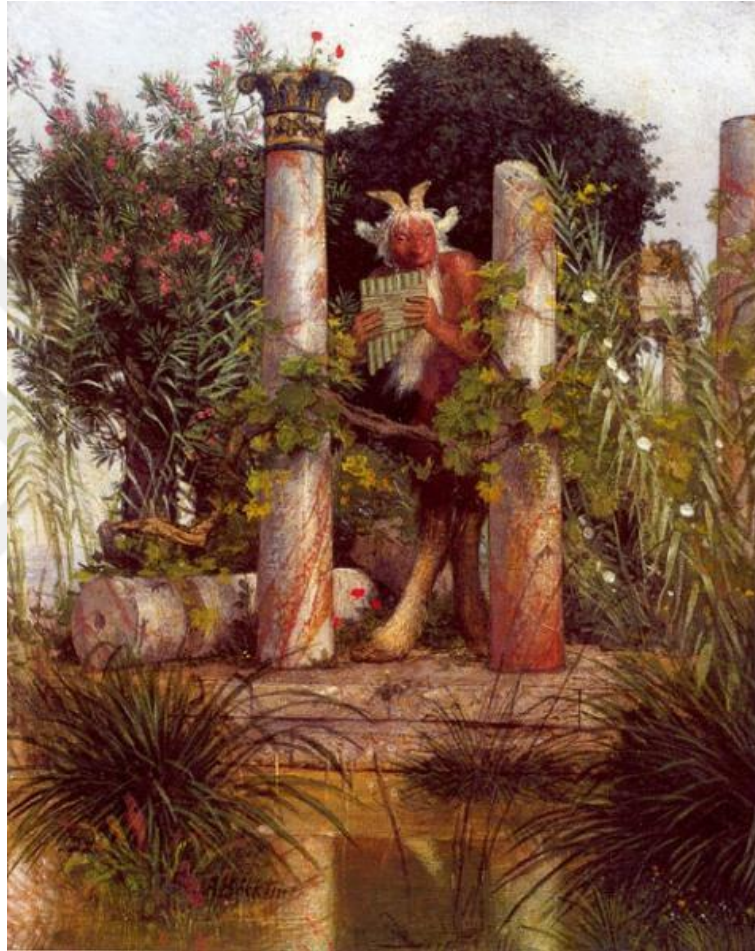
sanatçı bakmaya değil dinlemeye odaklanmıştır. Ensesindeki ölüm figürü, sadece keman çalmayıp, Böcklin'in kulağına bir şeyler fısıldıyor gibidir. Heyecanlı ve sırtır gibi görünen ölüm, pençeye benzeyen kuru eliyle arşeyi tutmaktadır. Çaldığı kemanda ise tek bir tel kalmıştır. Bu kalan tek tel, Böcklin'i hayata bağlayan tel olarak sembolize edilmiştir. Bu tel de koptuğunda müzik bitecek ve sanatçının hayatı son bulacaktır. Böcklin'in izleyiciye de bir gönderme yaptığı bu otoportrede kendisini izleyiciye yakın resmetmiştir. Bu göndermeyi desteklemek için, paletin bir kısmını bizim olduğumuz tarafta tutmuştur. Palettteki renklerin çığ olmasının da sembolik bir karşılığı vardır. Bu çığ renkle, topraktan gelip toprağa döneceğimizi hatırlatarak, hayatımızda önemli olan asıl şeyin ne olması gerektiğini sorgulatmaktadır. Fırçadaki yeşil renk ise, huzuru sembolize ediyor olabilir. Ayrıca kuru iskeletin önünde kanlı canlı olarak görülen kendisi, bir gün bu iskelete dönüşeceğini vurgulamaktadır.



Resim 3.5.2.3. Arnold Böcklin, 'Kentaure'nin Dövüşü', 1873, tuval üzerine yağlıboya, 105x195 cm, Sanat Müzesi, Basel, İsviçre.

Resim 3.5.2.3.de resmedilen Kentaureların vahşi, saldırgan ve kavgacı doğaları, mistik bir atmosferde birbirleriyle kavga ederken, heybetli ve anıtsal duruşlarla resmedilmiştir. Böcklin, Yunan mitolojisindeki bu yaratıkları, yine Yunan vazo

resimlerindeki betimlemelere ve tapınak metoplarındaki kabartmalara benzer biçimde resmetmiştir.⁶³



Resim 3.5.2.4. Arnold Böcklin, ‘İdil-Pan Sütunlar Yanında’, 1875, tuval üzerine yağlıboya, 62,5x50 cm, Yeni Sanat Galerisi, Münih, Almanya.

Resim 3.5.2.4.de çiçekler ve yapraklarla donatılmış sütunlar arasında boynuzlu çobanların tanrısı, keçi ayaklı Pan kaval çalıyor şekilde gösterilmiştir. Çıkardığı gürültülerle insanları korkutmayı seven, ormanlarda ve kırlarda genç ve güzel Nymphaların peşinden koşan Pan, resimde, tapınaklar ve hazinelerin saklandığı yer

⁶³ <https://nalanyilmaz.blogspot.com/2007/07/arnold-bcklin.html>

anlamına gelen Akropolis’de kenarı göl kenarındaki tapınağında yalnız olarak ve sanatçı kimliği ön plana çıkartılarak ve durulmuş vaziyette resmedilmiştir.⁶⁴



Resim 3.5.2.5. Arnold Böcklin, ‘‘Odysseus ve Kaliypso’’, 1883, tuval üzerine yağlıboya, 104x150 cm, Basel Sanat Müzesi, Basel, İsviçre.

Böcklin ‘‘Odysseus ve Kaliypso’’ adlı bu resimde, mitolojik öyküdeki hüznü ve melankoliyi etkili bir biçimde ifade etmiştir. Öyküye göre Odysseus, serüvenleri Homeros destanında anlatılan Yunan bir kahramandır. Destandaki Troya savaşından sağ çıkan Odysseus, on yıl boyunca denizlere mahkum edilmiş, türlü maceralar yaşamıştır. Arkadaşları Zeus’un kasırgasında boğulur ve kendisi de dokuz gün boyunca denizde mücadele ettikten sonra, Kalypso’nun adasına ulaşır. Gizemli tanrıca Odysseus yedi yıl zorla adada tutarak kendisiyle evlenmesini ister. Oysa Odysseus’un tek derdi yurduna ve eşi Penelope’ye dönmektir. Efsaneye göre sekizinci yılda gözleri yaşla denize bakan Odysseus’a tanrılar acır ve Kalypso’odan onu serbest bırakmasını

⁶⁴ <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=135&bhpc=1>

isterler. Kalypso istemeye istemeye razı gelerek bir sal yapar. Melenkolik kahraman artık gitmeye hazırdır. Resimde, oyuk gibi bir mağaranın önünde yarı çıplak vaziyette umutsuz ve kederli Kalypso elinde altın bir mekik tutarak Odysseus'a bakmaktadır. Odysseus sırtı dönüktür ama Kalypso'nun kederinin farkındadır. Böcklin, Odysseus'un acısını ve kederini ifade etmek için koyu renkli giysiler kullanarak vurgular. Bütün bu dramatik sahnedeki ifadesel etki, kapalı gökyüzü altındaki kapalı renkler kullanılarak resmedilmiştir.⁶⁵

Arnold Böcklin'nin başyapıtlarından biri olan "Ölümler Adası" adlı eseri, doğa metaforları bölümünde ele alındı.

3.5.3. Odilon Redon (1840-1916)

Fransız sembolist sanatçı Odilon Redon 1840'ta Bordeaux'da doğdu. 1890'lara kadar hemen hemen bütün resimleri karakalem, kömür ve litografi üzerindedir. Bu çalışmalarında güçlü siyahlar kullandığı, noirs adı verilen ve tek rengin tonal değerlerinden oluşan eserler yaratmıştır. Redon'un en ünlü eserlerinden bazılarını bu dönemde gerçekleştirmiştir. Gizemli mekanlar, rüyayı andıran fantastik görüntüler ve yaratıcı farklı biçimler konuları olmuştur. Bu dönemin eserlerinden litografi albümünü "Rüyada" ismiyle ilk kez 1879 yılında yayınladı. 1890lardan itibaren pastel boya ve yağlıboyaya yöneldi. 1889 yılında sembolist Nabiler grubuyla Durand Ruel de sergiye katıldı. Nabilerle tanıştıktan sonra resimleri daha dekoratif oldu. Ayrıca çeşitli özel konutlara, birçok dekoratif eserler üretti. 1900-1901 yıllarında yaptığı dekoratif eserleri süslemeden soyut resme geçiş süreci olması bakımından en dikkat çekenleri oldu. Bu dönem çalışmalarındaki peyzajlarında, bilinen yerlerden uzaklaşıp soyutlama öğeleri taşıyan görüntüler, uçsuz bucaksız derinliklerde sadece ağaç detayları, yapraklı dallar, çiçekler ve tomurcuklar görülmektedir. Çoğunlukla kullandığı renkler açık

⁶⁵ <https://nalanyilmaz.blogspot.com/2007/07/arnold-bcklin.html>

mavi, gri, kahverengi ve sarı olmuştur. Bu tabloların on beş tanesi bugün Paris'deki Orsay Müzesi'ndedir.⁶⁶

Redon'un geç pastel boya ve yağlıboya çalışmalarında natüralist olmayan kompozisyonları ve renk kullanımı, sonraki yıllarda ekspresyonizm ve soyut sanatın gelişimine ışık tutmuştur. Portrelerinde, hareketsiz figürlerinde, dekoratif kompozisyonlarında etkileyici ve aykırı renk kullanımını keşfetti. Çalışmalarının çoğu metaforlar kullanarak oluşturduğu ezoterik arka planlarla kompozisyonlarını oluşturmuştur.

Eserlerindeki ana temalar çoğunlukla serbestçe yüzen veya havada kalabilen kesik kafa hatta göz küresine indirgenmiş sembolist görüntülerlerdir. Rüyalar aleminden çıka gelen ve prangalarından kurtulmuş nesnelere, figürlerle fantastik görüntüler yaratmıştır.

Redon en sevdiği sanatsal konularıyla ilgili sorulan bir soruya "Canavarlarım en sevdiğim çalışmalardır ve orada olduklarına inanıyorum." cevabını vermiştir. Redon doğa bilimleri ve özellikle evrim teorisi hakkında araştırmalar yaptı. Bu araştırmalar hayal gücünü ateşleyerek fantastik yaratıklarına esin kaynağı oldu. Tasarladığı yaratıklar genellikle insan-bitki veya insan-hayvan melezlerinden oluşan canavarlar tasvirleridir.

⁶⁶ <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-r/redon-odilon/odilon-redon-hayati-ve-eserleri/>



Resim 3.5.3.1. Odilon Redon, ‘‘Alegorik Figür (Dev)’’, (erken dönem), krem dokuma kağıt üzerine grafit, 24,4x28 cm, Harvard Sanat Müzesi, Boston, ABD.

Redon’un ‘‘Alegorik Dev’’i erken dönem eserlerinden bir tanesidir. Resimde, Darc adında Gascon halk masalında geçen bir devi tasvir edilmektedir. Masala göre dev, esir tuttuğu bir kızın kaçması dolayısıyla sürekli olarak bir gölde onu aramaktadır. Arka planda görülen tepeler, uçurumlar ve bulut, gölün üzerinde yürüyen deve göre, neredeyse cüce gibidir. Deve özgürlüğün simgesi olan Frig şapkası takılarak antik çağla ilişki kurulmuştur. Ancak devrim çağında Fransa’da da özgürlük arayışını sembolize eden Frig şapkası takılmıştır. Böylece sanatçı özgürlük arayışının tarihsel sürecine de vurgu yapmıştır. Ayrıca Fransız ırkının kökenlerini, kafatasının daha büyük olması nedeniyle çağdaş insandan daha uzun olduğuna inanılan Cro-Magnon adamı ile ilişkilendirme yapan evrim teorisine de atıfta bulunmaktadır.



Resim 3.5.3.2. Odilon Redon, ‘‘Suların Koruyucu Ruhu’’, 1878, krem renkli dokuma kağıt üzerine siyah ve beyaz tebeşir, 46,6x37,6 cm, David Adler Koleksiyonu.

‘‘Suların Koruyucu Ruhu’’ adlı bu resimde, gökyüzünde süzülen, oldukça etkileyici ve iri gözleriyle dingin denizde yüzen bir yelkenliye bakan, küçük kanatlarıyla dev bir kafa görülmektedir. Uçsuz bucaksız denizin üzerinde birkaç martı süzölmektedir. Gölgesi denizin ortasına düşmüş ürpertici kaba saba görünömlü ve kafadan oluşun dev yaratığın kafasını çevreleyen narin ince bir hare, ilahi bir anlam katarken yaratığa hayırsever bir etki katmaktadır.

Redon, birçok kez denizde doğmadığı için pişmanlık duymuştur. Bir anlamda ‘‘boşluğun üzerinde ülkesi olmayan bir yerde doğmanın’’ vizyonel duyarlılığına daha

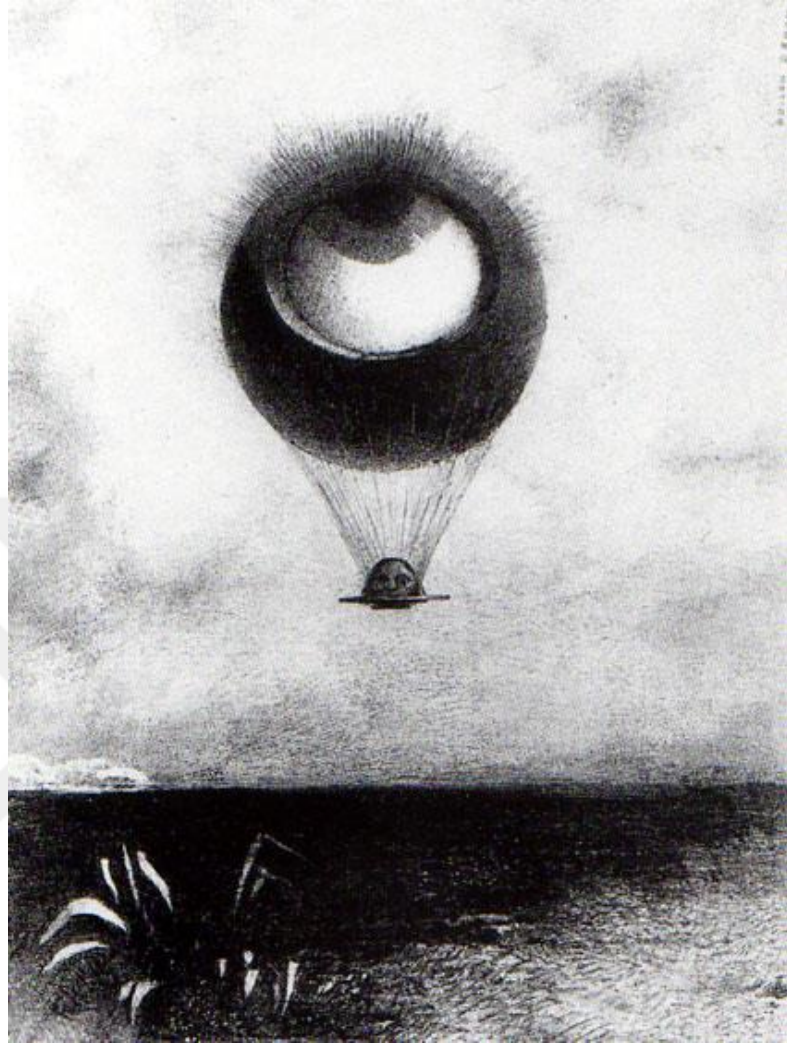
fazla karşılık geleceğini düşünmüştür. Gerçekçi görünümlü bu rüya resmi, sanatsal bilinci ifade eden alternatif bir doğumdur.⁶⁷



Resim 3.5.3.3. Odilon Redon, ‘Ağlayan Örümcek’, 1881, dokuma kağıt üzerine otun kömürü, 49,5x37,5 cm, Özel Koleksiyon, Hollanda.

Resim 3.5.3.3.de de görüldüğü gibi Redon, birçok resminde insan-bitki veya insan-hayvan melezi yaratıklar resimlemiştir. Burada yarı insan yarı örümcek bir yaratık görülüyor. Resimde bir örümcek ağlıyor gibi görünmektedir. On iki ayağı olan üzgün bir insan başı, sarı bir kağıda kömür kalem ile resimlenmiştir.

⁶⁷ <https://www.theartstory.org/artist/redon-odilon>



Resim 3.5.3.4. Odilon Redon, ‘‘Göz Tuhaf Bir Balon Gibi Sonsuzluğa Doğru Hareket Ediyor’’, 1882, litografi baskı, 48x35 cm, Los Angeles County Sanat Müzesi, Los Angeles, ABD.

Resim 3.5.3.4.de bir göz küresi garip bir balona dönüşmüş görünmektedir. Bakışlar ufukta yükselirken cennete doğru gider gibidir. Balon yolcu dolu bir sepet yerine, İncil’de geçen Salome hikayesinde olduğu gibi, bir tepede kesilmiş Vaftizci Aziz John’un kafası gibi bir kafa taşımaktadır. Sol altta palmiye benzeri bir bitki görülür ve gökyüzü kalın bulutlarla kaplıdır.

Kesik başlar Salome hikayelerinde veya bu gizemli resimde olduğu gibi, sembolist sanat ve edebiyatta sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Fiziksel bedenden ayrılan kafa ve göz küresi, günlük yaşamın kısıtlamalarından kurtulmanın ve daha yüksek bir bilinç

düzlemine erişmenin sembolik ifadesidir. Redon'un gözleri izleyiciye, spiritüalist bir yaklaşımla beden ve zihnin sınırlamalarını aşarak, doğanın ve görünür olanın ötesindeki gerçekliğe gitme özgürlüğü sunmaktadır.⁶⁸



Resim 3.5.3.5. Odilon Redon, 'Gözler', 1890, tuval üzerine yağlıboya, 44x36 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Odilon Redon'un kimi yapıtlarındaki kadınlarda, büyüleyici ifadeler ve ürkütücü düşler görülmektedir. Gerçeküstü bu betimlemeler, sürrealistleri etkilemiştir.⁶⁹

⁶⁸ <https://www.theartstory.org/artist/redon-odilon>

⁶⁹ Serpil Kapor KILIÇ, **Resimde Sembolik İmgeler**, 23.

Resim 3.5.3.5 iki bölümden oluşur. Üst bölüm, yatay bir çizgi ile alt bölümden ayrılır. Üst bölüme baktığımızda mavi arka planın önündeki kadın portresi, koyu sarı ten rengindedir ve tuvalin merkezine doğru sola eğimlidir. Figürün sol tarafını aydınlatan bir ışık su evreninden yüzüne yansımıştır. Alt kısımda portre yatay şekilde bükülerek ayrılır.

Eserde derin bir dinginlik izlenimi görülmektedir. Oldukça saydam ince boya katmanları ve açık renk değerleriyle yatıştırıcı bir görünüme ulaşmıştır. Kapalı göz kapakları, gevşek saçlar kadının uykuda olduğu hatta rüyalar içinde olduğu hissi uyandırır. Sanatçı günlüğündeki bir açıklamasında ‘‘Mesele, görünmezin hizmetinde, görünür olanın mantığını olabildiğince koyma meselesidir.’’ demiştir.⁷⁰

Redon ilk kez 1890 yılında ‘‘Gözler’’ isimli bu eseriyle yağlıboya geçiş yapmıştır. Ellili yaşlarına kadar bütün yapıtlarını siyah beyaz tebeşirler ve kömür kalemlerle üretmişti.

Ayrıca sanatçı bu eseri yaparken Michelangelo’nun heykellerinden özellikle ‘‘Dying Slave’’den etkilenmiştir.

⁷⁰ <https://www.panoramadelart.com/yeux-clos-redon>



Resim 3.5.3.6. Odilon Redon, ‘‘Tepegöz’’, 1914, karton üzerine yağlıboya, 65,8x52,7 cm, Krölller-Müller Müzesi, Otterlo, Hollanda.

Resim 3.5.3.6. bir tepenin üzerinde bulunan Tepegöz’ün tasviridir. Tepe yanılığısı uyandıran bu dev, mitolojinin verdiği tehlikeli bir yaratık imajından farklıdır. Sanki yamaçta çiçekler içinde yatan kadının yeni doğan bebeği gibi, hoş ve sakin görünüyor.

Bu esere ilham veren efsane, Ulysses’in Cyclops Polyphemus veya Ovid’in Metamorfozları tarafından karşılandığı zaman Homeros İlyada’sından bir alıntıdır.⁷¹

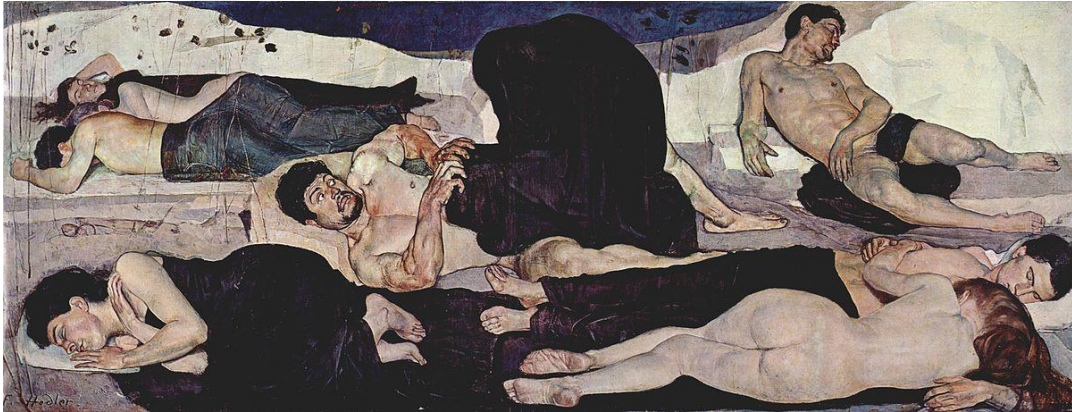
⁷¹ [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Cyclope_\(Odilon_Redon\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Cyclope_(Odilon_Redon))

3.5.4. Ferdinand Hodler (1853-1918)

İsviçre doğumlu Ferdinand Hodler, dönemin en bilinen ressamlarından oldu. Yapıtları dışavurumcu sanatçıları etkiledi.

Henüz sekiz yaşında veremden babasını ve iki kardeşini kaybeden sanatçı, on dört yaşına geldiğinde yine veremden bu sefer annesini kaybetti. Hodler'in ailesin aile bireylerini kaybetmesine sebep olan bu hastalık, kendisinde güçlü bir ölüm bilinci oluşturdu.

1880'lerden itibaren sanatsal tavrı şekillenerek, resimlerinde Art Nouveau, dışavurumcu ve sembolist özelliklere yöneldi. Resimlerinde sembolik ifade biçimiyle ölüm temasını işledi.



Resim 3.5.4.1. Ferdinand Hodler, ‘‘Gece’’, 1889-1890, tuval üzerine yağlıboya, 116x299 cm, Kunstmuseum Bern, Bern, İsviçre.

Resim 3.5.4.1.deki ‘‘Gece’’ adlı bu resim Hodlerin, ölüm temasını işlediği ve döneminde büyük etki yaratan önemli bir sembolik anlatımlı eserdir. Resimde etkiyi artırmak için kasvet çağrıştıracak renk değerleri kullanılmıştır. Eser, uyumakta olan yedi figürden ortadakinin uyanması sonucu, üzerindeki siyahlı bir figürle mücadelesini konu almaktadır. Siyahlı figür ölümü simgelemektedir. Kabusla uyanan dehşet içerisindeki figür de Hodler'in kendi portresini andırmaktadır. Uyandığında üzerindeki

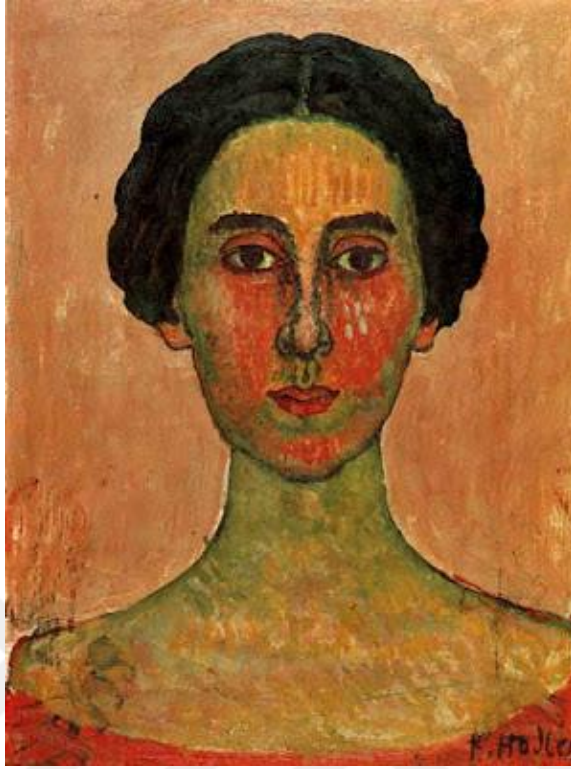
ölümle karşılaşan sanatçı, ölmek üzere olduğunu hissederek, hayatta kalmak için mücadele vermektedir. Sanatçının iki kardeşini, annesini ve babasını veremden kaybetmesi, kendisinde travmatik bir etki yaratarak ölüm korkusu oluşturmuştur. Resim, kendisindeki bu ölüm korkularıyla yüzleşmenin sembolik anlatımıdır.⁷²



Resim 3.5.4.2. Ferdinand Hodler, “Hayal Kırıklığına Uğrayanlar”, 1892, tuval üzerine yağlıboya, 120x299 cm, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya.

Hodler, hayatının travmatik yaşanmışlıklarıyla depresyonda bir sanatçı olmuştur. Bu depresyon hali resimlerine de keder, çöküş ve acıyı ifade ediş olarak dönmüştür. Resim 3.5.4.2.deki bu resimde olduğu gibi kasvetli ve sıkıcı görüntüde renk düzenlemesinin olduğu atmosferde, hareketsiz donuk ve cansız nesnelere figürler görülmektedir. Resimler çoğunlukla gri, siyah ve soluk renklerden oluşur. Hodler’in kullandığı bu biçimler ve tonlar mutsuzluğu ve melankoliyi sembolize etmektedir.

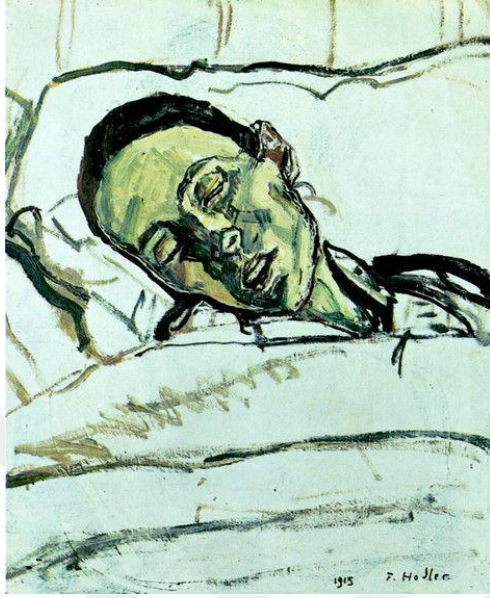
⁷² İlknur BEYAZTAŞ, Resim Sanatında Depresyon Belirtileri “Anhedoni, Sessizlik, Acı, Keder Ve Çöküntü”,14.



Resim 3.5.4.3. Ferdinand Hodler, "Gençlik", 1912



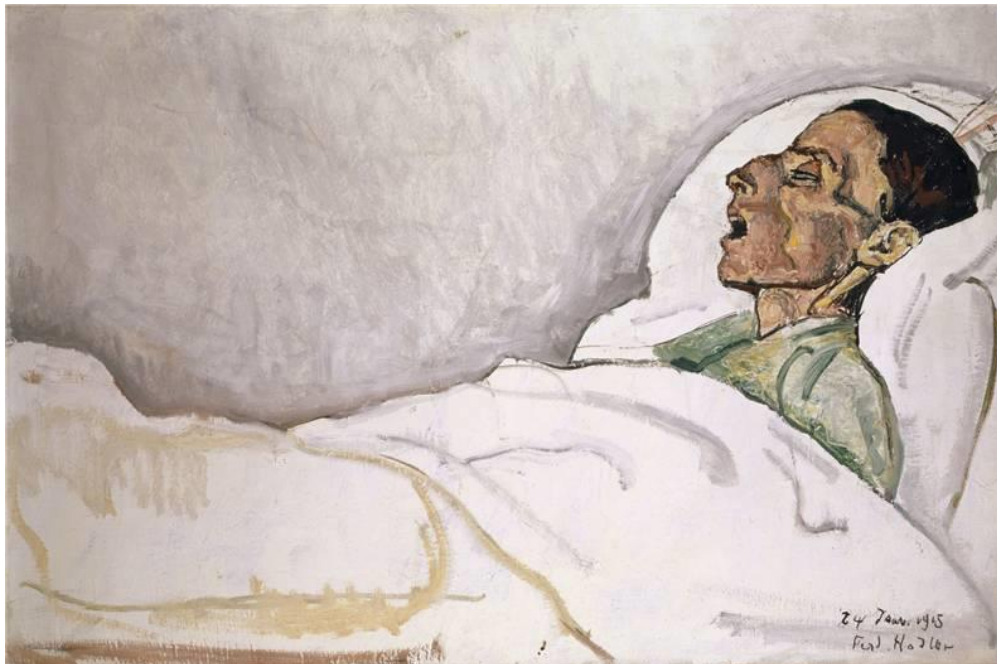
Resim 3.5.4.4. Ferdinand Hodler, "Hastalık"



Resim 3.5.4.5. Ferdinand Hodler
“Tükenme”



Resim 3.5.4.6. Ferdinand Hodler,
“Acı”



Resim 3.5.4.7. Ferdinand Hodler, “Acı”



Resim 3.5.4.8. Ferdinand Hodler, “Ölü Gode Darel”

Resim 3.5.4.3.den Resim 3.5.4.8.e kadarki trajik eserlerde Hodler, kanser hastası olan sevgilisi Gode Darel'in hastalığının başladığı 1912 yılından 1915 yılına kadarki ölüme giden sürecini resimledi. Bu resimleri ifade ederken Hodler, çizgi ve renk sembolleri kullanarak ölüme giden süreci ve ölümü betimledi. Resim 3.5.4.3.de Gode Darel'i canlı renklerle, kanlı-canlı olarak ifade ederken, sonraki resimlerinde kasveti, matemi ve acıyı sembolize eden renk ve çizgi değerleri ile hissettirdiği görülmektedir.

3.5.5. Gustav Klimt (1862-1918)

Sembolizmin öncü sanatçılarından biri olan Gustav Klimt, Avusturya'nın başkenti Viyana'da doğmuştur. Dekorasyon ve duvar resmi ustalığıyla ün kazanan sanatçı, Viyana yeni kent tiyatrosunun dekorunu yaptı. Grup arkadaşlarıyla yaptığı bu duvar resmi çalışmasında klasik motiflerin yanında fotoğraf gerçekçiliğinde portreler yapmasıyla grup arkadaşlarından ayrılarak, eski ve yeninin sentezini ortaya koydu. Buradaki başarısından sonra, 1888 yılında Gustav Klimt ve arkadaşlarına eski kent tiyatrosu oditoryumu ve Viyana sosyetesinin portrelerini yapma görevi verildi. Burada

guaj boya ile yaptığı Eski Kent Tiyatrosu Oditoryumu adlı eserini tamamlayarak İmparator Franz Joseph tarafından altın madalya ile ödüllendirildi. Daha sonra Sanat Tarihi Müzesi duvar resimleri görevi ve portre siparişleri ile ünlendi. Klimt'in burada özgün olarak uyguladığı, tarihsel kostümler içinde çağdaş kadın figürü resimleri, sonraki süreçlerde ortaya çıkacak sanatsal tavrını belirleyecektir. Portre resimlerindeki fotoğraf keskinliği yaklaşımı değişmeyecek, en önemli özelliklerinden biri olarak kalacaktır.

1897'de Viyana'nın sanat çevresinde ayrışma yaşandı. Klimt'in de aralarında bulunduğu sanatçı grup, Sanatçılar Odası'ndan ayrıldılar. Bu ayrılış, Sezession (Ayrılıkçılık) olarak ressam, heykeltıraşlar ve mimarların da dahil olduğu bir duruş hareketi oldu. Ayrılıkçılığın kurucu üyesi Klimt başkan seçildi. Klimt bu oluşumla ilgili olarak kaleme aldığı yazıda, sanat gelişmelerinin yurtdışına göre, Avusturya'da daha hızlı olması gerektiğini savundu. Sergilerin ticari amaç değil de sanatsal kaygı taşıması gerektiğini ve resmi makamları sanat meselelerinde cesaretlendirici girişimler yapılması gerektiğini açıkladı.

Klimt'in, Art Nouveau ve Japon baskı resimlerinden beslendiği üretimlerinde doruğa giden süreç Beethoven sergisinde görüldü. Sezession grubunun Beethoven anısına düzenlediği Sezession binasındaki sergi seslerini duyurmak açısından çok önemliydi. Klimt bu sergi için, üç duvara alçı panelden oluşan Beethoven Frizi'ni yarattı. Sembolik öğelerle dolu eserin her duvarında bir konu başlığından söz edebiliriz. Soldaki uzun duvarda ‘mutluluğa özlem’ orta bölümdeki kısa duvarda ‘düşmanca güçler’ sağdaki uzun duvarda ise ‘tüm dünyaya öpücük’ temaları işlenmiştir. Sanatçı, bu sergi ve sonrasında bilinen en önemli eserlerini yaratmıştır.



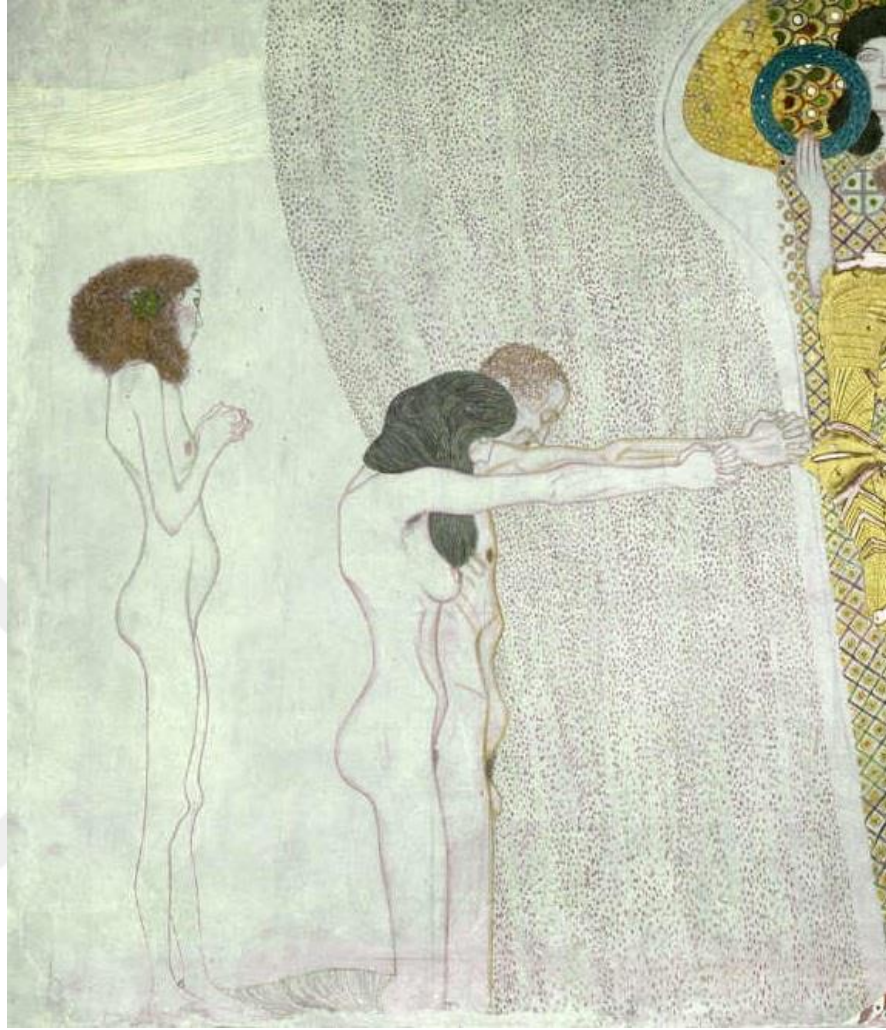
Resim 3.5.5.1. Gustave Klimt, ‘‘Beethoven Frizi’’, 1902, altın, grafit, casein boya, 2,15x34 m,
Secession Binası, Viyana, Avusturya.

1) Mutluluğa Özlem Konusu



Resim 3.5.5.2. (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Yüzen Periler’’

Panoların üst bölümünde yer alan ve her üç panoyu da boydan boya kucaklayan ‘‘Yüzen Periler’’ mutluluğa olan özlemi sembolize etmektedir.



Resim 3.5.5.3. (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Acı Çeken İnsanlık’’

‘‘Acı Çeken İnsanlık’’ sahnesinde, diz çökmüş ve kollarını önde birleştirir vaziyette bir çift ile arkalarında genç bir kız, soluk ve zayıf olarak sembolize edilmiştir. Önlerindeki şövalyeye mutluluk uğrunda savaşması için yalvurmaktadırlar.



Resim 3.5.5.4. (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Parlak Zırhlı Şövalye’’

Resim 3.5.5.4.de Şövalyede dikkat çekmesi için yoğun olarak altın yaldız kullanılmıştır. Şövalyenin arkasında yüzü bize dönük bir kadın ile ellerini kavuşturmuş gözleri kapalı bir kadın görülmektedir. Bu figürler ihtiras ve şevkati sembolize etmektedir. Ayrıca bu figürler, şövalyenin mutluluk yolunda savaşması için onu cesaretlendirecek iç motivasyonun sembolik anlatım biçimidir. Şövalye karakteri ise, senfoninin dördüncü hareketinin orkestrasyonu olan Gustav Mahler’dir.

2) Düşmanca Güçler Konusu



Resim 3.5.5.5. (Beethoven Frizi detayı) ‘Typhoeus’

Resim 3.5.5.5.de Yunan mitolojisine de yer verildiği görülmektedir. Hikayeye göre, şeytani güce sahip olan, ağzından alev saçan ve yüz kafası olan Typhoeus’dan tanrılar bile korkmaktadır. Klimt burada, Typhoeus’u şeytan olarak tasvir etmiştir. Gözlerine inci düğmeler yerleştirmekle, koyu tonlarla ifade ettiği şeytanın, yüzündeki korkunç ifadeyi güçlendirmiştir.



Resim 3.5.5.6. (Beethoven Frizi detayı) "Gorgonlar"

Resim 3.5.5.6.daki sahnede yine Yunan mitolojisindeki, bakışlarıyla erkekleri taşa çeviren Gorgonlar betimlenmiştir. Yılan saçlı ve çirkin Gorgonlar, Typhoeus'un kızlarıdır. Klimt bu dişi şeytanları, farklı duruşlarda cinselliklerinin ön plana çıkarıldığı ve saçlarında yer yer altın renkli yılanlar görünür şekilde tasvir etmiştir.

Klimt'in, erotizm kapris ve şehvet kavramlarını sembolik olarak tasvir ettiği bu üç figür, eleştirmenlerce "boyalı pornografi" olarak suçlansa da, izleyenleri bugün de oldukça etkilemektedir.



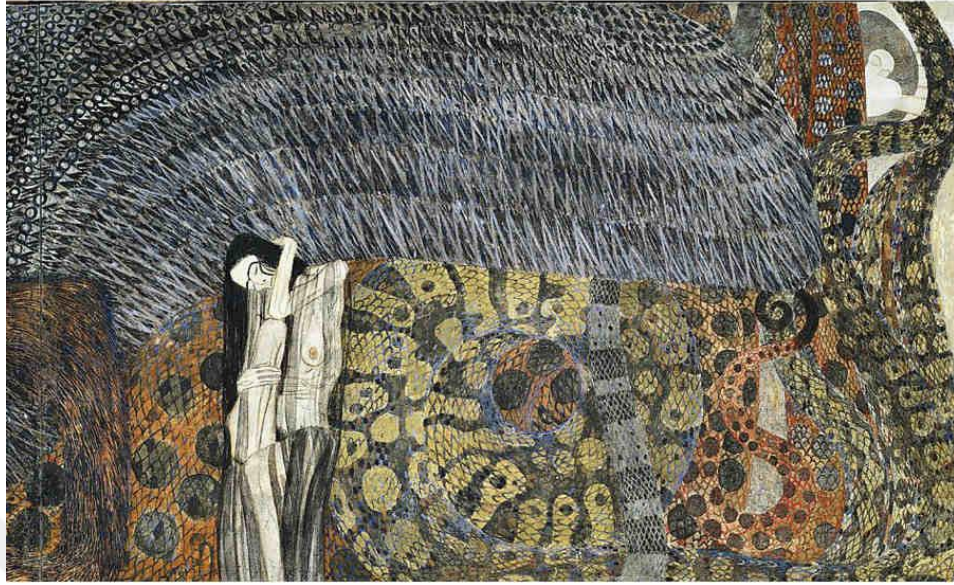
Resim 3.5.5.7. (Beethoven Frizi detayı) "Hastalık, Delilik ve Ölüm"

Dişi şeytan olan Gorgonların hemen üst bölümünde yer alan Resim 3.5.5.7.deki bu sahnede ise Klimt, insanlığa musallat olan üç büyük kötülüğü; hastalığı, deliliği ve ölümü sembolik olarak tasvir etmiştir. Bir deri bir kemik kalmış olan hastalıklı bela figürü, Gorgonları sarmış gibidir.



Resim 3.5.5.8. (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Aşırılık, Şehvet ve Ahlaksızlık’’

Resim 3.5.5.8.deki bu bölümde, Typhoeus’un solunda sahnelenmiş olan üç kadın ile, aşırılık, şehvet ve ahlaksızlık sembolize edilmiştir. Büyük göbekli kadın aşırılığı sembolize eder. Onun hemen yanındaki kadın şehveti sembolize eden bir gülümseme ile tasvir edilirken üçüncü figür deki ahlaksızlık sembolü, çapkınca bir bakışta görülmektedir.



Resim 3.5.5.9. (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Ezilme Acısı’’

‘‘Ezilme Acısı’’ Typhoeus’un dev mavi kanatları ve yılan biçiminde uzantıları altında zayıf, çelimsiz ve bükük boyunlu kadın figürü ile sembolize edilmiştir. Ayrıca resimdeki sağ üst bölümde görülen güçlü ve cesur bir peri görülmektedir. Typhoeus’un yılan biçimli uzantılarından sadece kafası görülse de kötülüklerin üstesinden gelmektedir.

3) Tüm Dünyaya Öpücük Konusu



Resim 3.5.5.10. (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Şiir Sanatı’’

Resim 3.5.5.10.da görüldüğü üzere ‘‘Şiir Sanatı’’ sahnesi lir çalan kadın ile sembolize edilmiştir. Mutluluğa ulaşmanın yolu Klimt’e göre lir çalmaktır.



Resim 3.5.5.11. (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Sanatlar’’

Resim 3.5.5.11.deki ‘‘Sanatlar’’ sahnesi, altın yapraklar üzerinde bizleri, neşe, aşk ve mutluluğun olduğu ideal dünyaya yönlendiren beş kadın ile sembolize edilmiştir.



Resim 3.5.5.12. (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Melekler Korosu’’

Beethoven’in dokuzuncu senfonisinin son bölümündeki Schiller’in şiirini, cennetteki melekler korusu seslendirmiştir. Klimt ‘‘Melekler Korosu’’ isimli bu sahneyi betimlerken, figürler uçuyor gibidirler ve aynı zamanda hareket, biçim ve renk ile tekrarlayan bir düzen içindedirler. Bu sahne, eserin alegorik içeriğini oluşturur.



Resim 3.5.5.13. (Beethoven Frizi detayı) ‘‘Tüm Dnyaya pucuk’’

Resim 3.5.5.13.de koro halindeki meleklerin önünde yer alan bu çiftin çevresinde çiçekler ve yukarıda güneşle ay tasvir edilmiştir. Sırttan görülen kaslı erkek figürü, yüzü pek görülmeyen kadını sıkıca kavramış olarak resmedilmiştir. Klimt iyiliğin ve sevginin zaferini, bütün dünyaya öpücük ile sembolize etmiştir.⁷³

3.5.6. Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898)

Yaygın kullanılan ismiyle Puvis de Chavannes, 19. yüzyılın önemli Fransız duvar resmi sanatçısıdır. Duvar üzerine yaptığı veya duvarı kaplayacak ebatlardaki

⁷³ Mehmet FIRINCI – Dizar Ercivan ZENCİRCİ, **Gustav Klimt ve ‘‘Beethoven Friz’’**, 137-144.

eserleriyle ün kazanmıştır. Zamanının popüler sanat akımlarından bağımsız, yeniliklere açık ve uyum sağlayabilen az sayıdaki akademisyen sanatçılardan biri olmuştur. Özellikle Seurat ve Gauguin, Van Gogh, Lotrec, Matisse ve Picasso gibi ressamların hayranlığını kazanan sanatçı, sanat eğitimi Delacroix'dan almıştır. Ayrıca Art Nouveau'yu da etkilemiştir.

Resimleri genelde sembolik biçimler ile antik çağ konularını idealleştirmek için basite indirgediği alegorik düzenlemelerden oluşmuştur. Formları ifade ederken, ritmik çizgilerle sakin ve soluk görünümlü düz boyamalar kullandığı, freski andıran renklerden oluşan bir stil geliştirmiştir. İncil'den esintilerin de olduğu resimlerindeki figürler sade ve devinimsiz görünür. Bu yaklaşım resimlerini aynı zamanda masalsı gösterir.



Resim 3.5.6.1. Pierre Puvis de Chavannes, ‘Fakir Balıkçı’, 1881, tuval üzerşne yağlıboya, 155,5x192x5, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

“Fakir Balıkçı” Puvis’in en tanınmış eserlerinden biridir. Resim, duvar resimlerine benzer bir görüntüdedir ve nadir görülen özel bir ruh halini veren psikolojik etkisi yüksek bir resimdir. Gri bir gökyüzünün altında kayığın pruvasında kollarını önden birleştiren bir balıkçı sanki dua ediyor gibidir. Arka planda çıplak bir çocuk ve karahindiba toplayan anne görülmektedir. Aslında resim ikonografik bir öyküyü tasvir eder. Bir balıkçının yoksul hayatından bir sahne gibi görülen bu resimde, çarmıha gerilen İsa’ya gönderme yapılmaktadır. Kollarını önden birleştirmiş ve başı bükük görüntüdeki balıkçı, İsa’nın çarmıha gerilmeden önceki son duasını sembolize etmektedir. Geri plandaki kara parçası ve kayığın direği haç işaretini sembolize etmektedir. Kutsal aile temasına gönderme yapan bu resimde geri plandaki anne ve çocuk figürü hakkında, İsa’nın geçmişiyle bir bağ kurulabilir.⁷⁴ Fakat Puvis’in hayatı göz önüne getirildiğinde, annesinin ölümü sonrası kendisine bakıcılık yapan ablası olarak da değerlendirilebilir. Sessizlik hissi veren orta değerlerdeki renkler ve düz boya sürüşleri, sefalet içindeki balıkçı ailesine vurgu yapmaktadır. Aynı biçimde, İsa’nın ölümden önceki son hazırlığının, derin sükuneti içinde teslimiyeti olarak da ifade edilmektedir.

⁷⁴ Bkz. (20), ÜNER, 55.



Resim 3.5.6.2. Pierre Puvis de Chavannes, ‘‘Hayal’’, 1883, tuval üzerine yağlıboya, 82x102 cm, Walters Sanat Muzesi, Baltimore, ABD.

Resim 3.5.6.2.deki ‘‘Hayal’’ adlı sembolik anlatımlı bu resim, uyuyan bir gezginin hayalini konu alıyor. Resimde havada süzülerek üç kadın yaklaşmaktadır. Biri sevgiyi sembolize eden güllerle, diğeri şan ve görkemi sembolize eden, elinde bir defneden yapılmış çelenk şeklindeki haleyi göstermekte iken, üçüncüsü de serveti sembolize eden para dağıtır vaziyette resmedilmiştir. Resimde sessizliğin ifadesi, ara tonlarla ve geniş ıssız düzlüklerle kurgulanırken, yakın plandaki dünyadan çıkan birtakım dallar görölmektedir. Uyuyan gezgin, ileri dönük halde iken, kafası geriye bakar vaziyette resmedilmiştir.

Eser edebi bir yönü olmayan, tamamen Puvis’nin özgün bir kompozisyonudur. Bu eserle Puvis, düşsel güce özgürlük verirken, gelecek neslin daha vahşi düşünceler içerisinde olacağını ön görmektedir.

“Pierre Puvis de Chavannes resimlerinde kadınlar, masum çıplaklığı, umutlu kır hayatını ve koruyucu erdemleri simgelemektedir.”⁷⁵

4. METAFOR

4.1. Metaforun Tanımı

Metafor kelimesi köken olarak Yunancadan gelmiştir. Aktarma anlamına gelen ‘‘metaphora’’ kelimesinden dilimize girmiştir. Metafor, genel tanımıyla anlam ve mananın bir sembolden diğer bir sembole aktarımıdır. Türkçede ‘‘mecaz’’ anlamına gelen metafor, asıl anlam dışında ilinti ve benzetmeyle başka bir anlamda kullanılması durumudur. Mecaz anlamına gelen metafor kelimesi ayrıca, istiare, iğretileme, eğretileme ve deyim aktarması kelimeleriyle de benzer anlama gelmektedir.

Metafor kelimesini ilk kez inceleyen gerçek anlamıyla tanımlayan ve kullanan Aristoteles’tir. Ona göre bir kelimenin başka bir kelime ya da anlam yerine kullanılması durumudur. “Aristoteles (m.ö.384-322)’in, insan hayatını gece ve gündüze benzettiği ve yaşlılığı hayatın akşamı olarak anlatması gibi metaforlar, Antik felsefenin bazı metaforik anlatım örnekleridir.”⁷⁶

Metafor, bir şeyin başka bir şeye dayandırılarak anlaşılmasıdır. Bu düşünceye göre metafor, kavramsal bir düşüncenin başka bir kavramsal düşünceyle aktarılmasıdır.⁷⁷ Temelde metafor kelimeler değil kavramlardan oluşur. Soyut düşüncenin merkezi olan metafor, kendi hayat tarzımızın merkezindedir ve felsefe, edebiyat, matematik gibi alanlarla direkt olarak ilintilidir. En derin anlamlar içeren ve daimi kavramlar olan

⁷⁵ Bkz. (27), KILIÇ, 20.

⁷⁶ Ramazan YAZÇIÇEK, **Metafizik Alanda Sörf Ya Da Mecaz ve Semboller Üzerinden Anlamlandırma: Bir Anlatım Yöntemi Olarak Metafor**, 140.

⁷⁷ İnci BULUT KILIÇ, Osman ALTINTAŞ, **Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce**, 189.

zaman, ahlak, olaylar ve nedensellik ile zihnin kendisi dahi çok yönlü metaforlar aracılığı ile anlaşılır ve değerlendirilir hale gelebilmektedir.⁷⁸

Metafor ilişkilendirmelerinde benzeyen ile benzetilen arasındaki ilişki önemlidir. Sözelimi coşkuyu akarsu metaforu ile değil de şelale metaforu ile anlatmak daha doğrudur. Antik Yunan'da Aristoteles (M.Ö. 384-322) insan ömrünü gece ve gündüze benzettiği metaforik yaklaşımında yaşlılığı ömrün akşamı olarak ifade etmiştir.

Bir başka ifadeyle metafor, bir düşüncenin gerçekliğine derinlemesine ulaşmak için mecaz bağlantılar kullanılan sembolik dildir. ‘‘Kalem tutan el’’ deyimi gerçek anlamının dışında bir kişinin iyi bir okur-yazar olduğunu etkin biçimiyle ima eden, metaforik (mecazi) bir söylemdir. Keza ‘‘eli uzun’’ deyimi de bir hırsızdan bahsetmenin metaforik karşılığıdır. Bu bağlamda denilebilir ki, metafor yardımıyla düşüncenin önü açılarak derinlik kazandırılmış olur. Zihindeki düşünceler isimlendirilip, kodlandırılıp, kategorize edilmeye muhtaçtır. Bu kategorizenin izahı yetersiz kalacağı düşünüldüğünde metaforlara başvurulmaktadır.⁷⁹

4.2. Sanat ve Metafor İlişkisi

‘‘Metaforik analiz soyut nitelikleri yapıta aktarmak açısından en uygun formdur. Semboller ve ipuçları yardımıyla yorumlama mümkün olabilmektedir. Görseller ve geçmiş deneyimler hafızada saklanır ve reklam sayesinde verilerin hatırlanması gerçekleşir. Bu şekilde, iki veya daha çok nesne veya kavram birbiriyle ilişkilendirilir ve birlikte sembolik anlamı ortaya koyarlar. Metaforik düşünmeye yol açan da bu tip bir sembolik iletişim ve yorumlamadır. Metaforlar, benzerliklerden yararlanır ve analogiye dayanan bir karşılaştırma yoluyla bir objeden yeni bir objeye kaliteleri aktararak anlamı ortaya koyarlar.’’⁸⁰

⁷⁸ George LAKOFF, Çev. Gökhan Yavuz DEMİR, **Metaforlar; Hayat, Anlam ve Dil**, 276-278.

⁷⁹ Bkz. (14), BULUT KILIÇ, 190.

⁸⁰ Azize Reva BOYNUKALIN, **Sanatsal İfadede Görsel Metaforlar**, 37.

Sanatsal ifadenin bir aracı olarak kullanılan metaforlar, duygu ve düşüncelerin sayfalarca anlatımıyla tanımlanabilecek veya anlaşılacak geniş anlam seviyesine kısa yoldan ulaşma olanağı sağlamaktadır. Bununla birlikte sanatçılar, kavramsal bağlantılar kurarak ve farklı imgeler kullanarak dolaylı yoldan izleyiciyi şaşırtmayı tercih istemektedirler. Fikirler ve fikirleri ifade için kullanılan metaforlar, resim dilinde ifade edilirken geleneksel olan değil de algısal olanı yansıtmaya eğilimindedir.⁸¹ Metaforik düşünce, metafor araçlarıyla yeniden organize ederek ilişkilendirme yapar. Birbirinden bağımsız nesnelere ve kavramlarla bağlantılar kurar veya birbiriyle alakası olmayan şeyleri bir araya getirerek yepyeni anlamlara ve farklı çağrışımlara olanak tanır.

Metafor düşüncenin bir ürünüdür. Görsel sanat çalışmaları bu sürecin bir parçasıdır. Sanatçı kullandığı metaforik düşüncede, izleyicinin yorumlarıyla izleyiciyi de bu sürece dahil etmektedir. Ayrıca sanatçılar duygularını sembolik formlara dönüştürmektedirler, bu sayede sanatın kendisi de görsel metafor olmaktadır.⁸²

Resimlerde görsel metaforlara farklı birçok biçimde karşılaşılabılır. Resmin kendisi metafor olabileceği gibi boyama stili ya da medyanın görsel malzemeleri de metafor olabilir. Sözel metaforlardan farklı olan görsel metaforlar, ileriye doğru veya geriye doğru okunabileceği gibi birden fazla metafor aracı bir arada kafa karışıklığı yapmadan kullanılabilir. Bu haliyle daha derin anlamlı ve manidar olabilir.⁸³

Bornstein'e (1979) göre resim sanatında doğa sürekli taklit edilmiştir. Fakat metaforun resme dahil edilmesiyle birlikte resim sanatı, doğanın taklidi olan mimesisten ayrılmıştır. Rönesans resminde doğayı taklit önemliyken 19. yüzyılda sanat değişim göstermiş ve 20. yüzyılda ise mimesis reddedilmeye başlamıştır. Doğayı taklit etmekten uzaklaşan sanatçılar eserlerinde ifadeselliğe, soyutlamaya ve soyuta, yaratıcı sürpriz kompozisyonlara ve yeni buluşlara yönelmişlerdir. Kolaj ya da montaj

⁸¹ John M. KENNEDY, Christopher D. GREEN, John VERVAEKE, **Metaphoric Thought and Devices in Pictures**, 243-255.

⁸² Hermine FEINSTEIN, **Art as Visual Metaphor**, 26-29.

⁸³ Michael PARSONS, **Interpreting Art Through Metaphors**, 228-235.

yapar gibi birbirinden bağımsız birçok biçim, imge, renk ve parça bir araya getirilerek kompozisyon inşa edilmektedir. Farklı biçim veya kavramlarla kurulan bu ilişkiler, marjinal ve anlatım gücü yüksek harmoniler yaratmaktadır. Doğanın taklit edildiği eserlerde mekan, renk, ışık basitçe derinselliği olmayan ruhsuz bir tekrarlama dönüşebilir. Fakat metaforun sanat nesnesi olarak sanata eklenmesiyle yaratıcılık artmakta, yenilik gelebilmekte ve bilinç meseleleri harekete geçerek dinamizm kazanmaktadır. Burada doğa ile başlayan soyutlama, doğanın farklı algılanışına dönüşmektedir. Metafor, doğa ile sanat arasında bir köprü kurarak doğanın sanata dönüşmesini sağlamaktadır.

1980'lerde sanatçılar eserlerinde yoğun olarak metafor kullanımına yönelmişlerdir. Bu yıllarda sanatçılar ruhsal bir boyut kazanan sanatlarında metafor kullanarak kendilerini de keşfetme yoluna gitmişlerdir. Bu yolla gelenek, metafizik, mit, bilim ve teknoloji alanlarından ahlaki meselelere, sosyal ve politik meselelere dikkat çekmişlerdir. Bunların yanında, mizah, hiciv, nostalji, rüyalar ve anlaşılması zor şeyleri kullanmışlardır. Sanatçılar metafor seçimleriyle, sanat eserlerinin topluma hitap etme düzeylerini de belirlemişlerdir.

Günümüz modern sanat dünyasında ise soyut eserler veya enstelasyon eserlerini anlamak analiz etmek, kullanılan metaforları derinlemesine anlayabilmek, sanatçılar ve eserlerine varan geniş çaplı araştırmayı gerektirmektedir. Zira sanat eserlerinde kullanılan metaforlar, sanatçıların yaşadıkları coğrafyadaki tarihsel, sosyal, ekonomik ve kültürel yaşam biçimlerine göre değişiklikler gösterebilmektedir.

4.3. Resim Sanatında Doğa Metaforu

Tarihsel süreçlerden günümüze kadar insanoğlu sürekli doğayı taklit etmiştir. Bilginin yetersizliği ve varoluş gizemini çözmeye yönelik çabalarıyla başlarda tanrı olan doğa parçaları, sonraki zamanlarda insanların incelemeleri ve taklit etmeleriyle teknolojiye dönüştü. Uçan canlıları inceleyerek uçan araçlar icat etti, balıkları

inceleyerek yüzmeyi öğrendi ve denizaltını geliştirdi, şimşekleri inceleyerek elektriği buldu ve daha bir sürü icatlarla kendisini ve çevresini geliştirdi. Son süreçte de doğa, insanoğlunun kendisini tanıması ve anlaması için araç oldu. Yaşadığı coğrafyanın bir ürünü olan insanoğlu, doğa şartlarına uyum sağlayarak etnik ve kültürel değer yargıları oluşturdu. Birer metafora dönüştürdükleri ağaçlara, çiçeklere, hayvanlara, toprağa, gökyüzüne, gökyüzündeki yıldızlara ve gezenlere sembolik anlamlar yükledi. Kimi sembollere yüklenen mana, öylesine güçlü oldu ki, eski zaman mitolojik sembollere, dini sembollere veya kültürel sembollere dönüşerek tarih öncesinden günümüze kadar gelebildi. Derin anlamlar atfedilen bu semboller birçok kez zamanın çeşitli süreçlerinde zanaat ürünlerine ve sanat eserlerine de işlendi.

Bir akım olarak resim sanatında simbolizm sürecine gelindiğinde metaforlar aracılığıyla sanatçılar, anlatmak istediklerini kısa yoldan ve çok daha derin anlamlarla ifade edebildiler. Diğer bir deyişle metaforlar aracılığıyla görünenin arkasındaki gerçeği, gizem perdesini aralayarak görmeye çalıştılar. Eski zaman büyücülüğünden sanata, doğadan insana, metaforik araçlar kullanılarak sembolik anlamlar yüklendi. Doğayı anlama çabasından yola çıkılarak insan doğasını anlamaya evrilen bu süreçte de insanoğlu, doğanın sunduklarından beslendi. Sanatçılar eserlerinde, doğa metaforları aracılığıyla birçok kavramı veya soyut düşünceyi geniş manada aktarabildiler. Bazen gökyüzü metafora dönüşebilirken, bazen bir sarmaşık, bir kuş, bir kaya parçası, renkler ya da renk değerleri gibi sınırsız sayıda doğa parçaları, metafor araçlarına dönüşerek anlatımı güçlendirdi. Birbirleriyle alakasız birçok metafor, sanatçının zihninde ve paletinde anlamlı bütünlük arz ederek sayfalarca anlatılmak zorunda kalınan düşünceleri, tek bir yüzeyde kısa yoldan aktarılabilmesini sağladı. Tarihsel, sosyal, kültürel, ekonomik ve coğrafi faktörlerin zaruri sonucu olan insanoğlunun, kendisini ifade edebilmesi için elbette ki, parçası olduğu doğadan beslenmesi de zaruri bir ihtiyaçtır. Bu sayede ortak yaşam alanı olan doğa parçaları sanatçılarca metaforik düşünceye dönüştürüldüğünde, topluma ulaşması bakımından da sanatçı ve sanat eseri iletişimini ve eserlerde anlatılmak isteneni en üst seviyeye taşıma hususunda büyük kolaylık sağlanmış oldu.

Modern dönem resim sanat akımlarına kapı aralayan metaforik düşüncelerin ilk nüveleri 1848’de bir grup hareketi olarak Pre-Raphaelite Kardeşliği ile atıldı. Bu sayede metafor elemanlarına sembolik anlamlar yüklenerek, sembolizm akımının da temelleri atılmış oldu. Metaforik düşünce merkeze alınarak üretilen sanat eserleri sayesinde, ortaya çıkan sembolizm akımı ile, sanatın düşünsel ve felsefi boyutu hız kazanarak gelişti. Böylece günümüz sanat hareketlerine varan, soyut ve kavramsal düşünce yapısının resim sanatına girmesine olanak sağlandı.

4.3.1. Pre-Raphaelite Kardeşliği grubu resimlerinde doğa metaforu örnekleri



Resim 4.3.1.1. William Holman Hunt, ‘Günah Keçisi’, 1854-55, tuval üzerine yağlıboya, 34x46 cm, Manchester Sanat Galerisi, Manchester, İngiltere.

‘‘Günah Keçisi’ adlı bu resim dinsel temaları konu edinen Hunt’un ilk ve en sıra dışı eserlerinden biridir. Hunt, İncil’de adı geçen yerleri yerine görmek ve resimlerine otantik bir hava katmak amacıyla Ortadoğu’ya gitti ve iki yıl orada kaldı.

Konu olarak Musevilerin ‘‘kefaret günü’’ ayinlerinden alıntılanarak seçilen bu resimde, inançlı insanların günahlarının affına karşılık kurban seçilen iki keçi

görülmektedir. Hikayeye göre keçilerden biri tapınakta kurban edilirken diğeri insanların günahlarını uzaklaştırması için vahşi doğaya salınmıştır. Resimdeki bu keçi İsa'yı simgeleyen bir metafor aracıdır. Keçinin boynuzlarına sarılmış kırmızı kurdele ise, İsa'nın dikenli tacını simgelemektedir. Resmin sol orta planında göle batmış ve keçinin görünen boynuzlarına denk gelmiş ayın yansıması ise, hale görünümündedir ve olayın kutsallığına vurgu yapmaktadır. Burada da ay, hale ve kutsallık ilişkisini simgelemesi bakımından metafor aracıdır.⁸⁴



Resim 4.3.1.2. William Holman Hunt, ‘Valentine’nin Sylvia’yı Proteus’tan Kurtarışı’, 1850-51, tuval üzerine yağlıboya, 98.5 x 133.3 cm, Birmingham Müzesi ve Sanat Galerisi, Birmingham, İngiltere.

Pre-Raphaelite Kardeşliği ressamı, resimlerinde kullandıkları dini, sosyal, politik ya da edebi sembolik tasvirlerinin eksiksiz anlaşılması için, sergi kataloğuna veya resimlerin çerçevelerine işlemişlerdir. Hunt, ‘Valentine’nin Sylvia’yı

⁸⁴ Bkz. (17), FARTHING, 418.

Proteus'tan Kurtarışı'' adlı bu eserinde, çerçevenin soluna Valentine'ın oyundaki diyaloglarını, sağına ise Proteus'un oyundaki diyaloglarını işlemiştir. Bu sayede resimde anlatılmak istenen bütün etkinin izleyicilere sunulmuş olduğunu düşünmekteydiler.

Hunt'un bu resminde ayrıca, Shakespeare'in sevgi, bağlılık, arkadaşlık, sadakat ve ihanet konularını ele aldığı eseri olan ''Verona'lı İki Centilmen'' adlı eserinden bir bölümü sahnelemiştir. Resimde, Valentine karakteri, vefasız ve hain arkadaşı Proteus'u, Sylvia'ya saldırıp tecavüz etmeye yeltendiği için kınamaktadır. Valentine'in tepeden bakan ve aşağılayan bakışları, iki erkek arasındaki soğuk ve gerilimli havayı anlatmaktadır. Proteus bu sahnede, yere diz çökmüş haliyle utanç izlenimi veren 'düşmüş erkek' olarak tanımlanabilir. Fakat Proteus'un altındaki otlar hala yeşil iken Julia ve Sylvia kuru yapraklar arasındadır. Kuru yaprak metaforu burada toplumdaki dışlanarak yıpratılmayı simgelemektedir. Victoria toplumunda kadın tecavüze uğradığı halde bile, ihanet noktasında değerlendirilerek toplumdaki dışlanmaktaydı.⁸⁵

⁸⁵ Bkz. (1), YAŞDAĞ, 179-180.



Resim 4.3.1.3. Dante Gabriel Rossetti, ‘Persephone’, 1874, tuval üzerine yağlıboya, 125,1x61 cm, Tate Galeri Koleksiyonu, Londra, İngiltere.

Rossetti, ‘Persophone’ adlı bu mitolojik resimde, bitki örtüsü ve verimliliğin tanrıçası olan Persephone’yi konu almıştır.

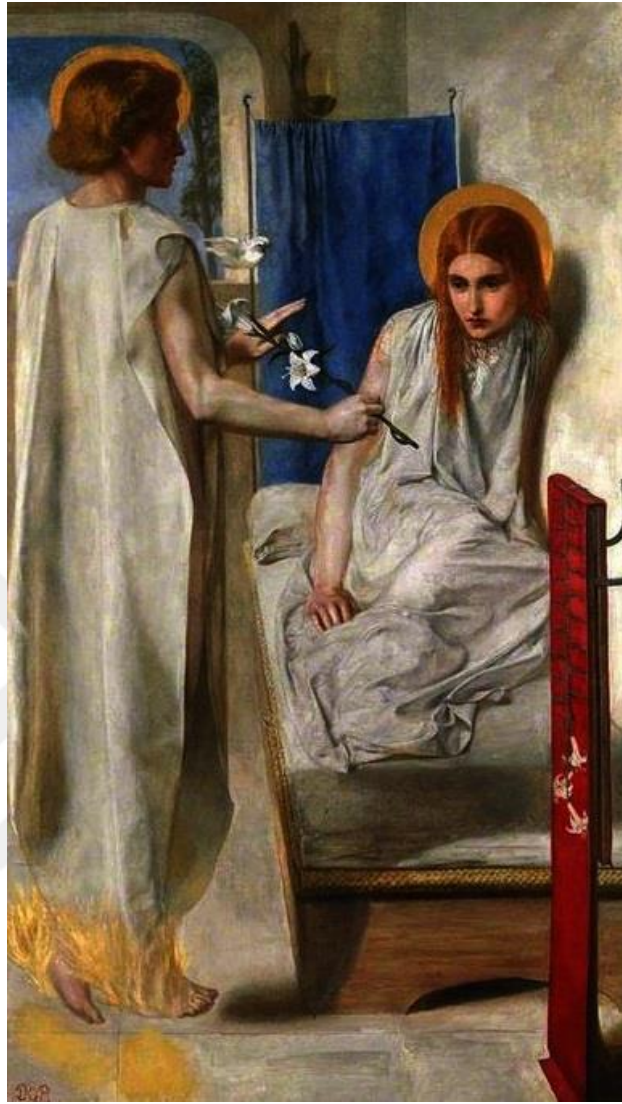
Öyküye göre Persephone bir gün, yeraltına hapsedilmek üzere yeraltı tanrısı Hades tarafından kaçırlır. Persephone'nin annesi Demeter'in Zeus'a yalvarması sonucu ikna olan Zeus, Persephone yeraltında hiçbir meyve yemediği takdirde yeryüzüne geri getirilecektir. Oysa Persephone altı nar tanesi yemiştir. Bunun üzerine Zeus, Persephone için, yılın altı ayı Hades'in yanında kalmasını diğer altı ayını da yeryüzünde kalmasına karar verir. Böylece her yıl sonbaharda yerin altına inen verimlilik, bereket ve bitki örtüsü tanrıçası Persephone, diğer altı ay yeryüzüne çıkmasıyla ilkbahar gelir ve doğa yeşerir, canlanır, güzelleşir, çiçekler açarak meyveler verir.

Rossetti, arkadaşı William Morris'in eşi Jane Morris'e aşık olmuştur ve bu resim için onu model olarak kullanmıştır. Jane evliliğinde mutsuzdur. Rossetti, Jane'yi mutsuz bir evliliğe hapsediği için Persephone olarak görmüştür.

Resimde Persephone, yeraltındaki karanlık koridorlarda yürürken, yeryüzüne açılan bir ışığın önünde durmaktadır ve bu ışık karşısında büyülenmiş halde düşüncelere dalmış olarak resmedilmiştir. Duvara vuran ışık hüzmeleriyle derin hülyalara dalan Persephone'nin elinde tuttuğu nar ise çektiği cezayı simgeleyen bir metafordur. Geri plandaki sarmaşık metaforu, zihninde takılıp kalan hatıralarını sembolize eder.

Persephone yeraltından yeryüzüne geçiş anının tam ortasında resmedilmiştir. Bu da sanatçının aşık olduğu Jane'nin kendisi eşi ve çocukları arasındaki çelişkiyi ve kararsızlığını sembolize etmektedir.⁸⁶

⁸⁶ <https://www.sanatabasla.com/2014/12/proserpine-rossetti/>



Resim 4.3.1.4. Dante Gabriel Rossetti, ‘İşte Rabbin Hizmetçisi’, 1850, tuval üzerine yağlıboya, 73x4,9 cm, Tate Galerisi Koleksiyonu, Londra, İngiltere.

Rossetti ‘İşte Rabbin Hizmetçisi’ adlı bu eseri, bilinçli olarak üç ana renk ile sınırlamıştır. Birer metafor olarak kullanılan renklerin sembolik anlamları vardır. Mavi renk, cenneti simgelemektedir. Kırmızı ise İsa’nın kanını simgelerken sarı renk de kutsal haleler için kullanılmıştır. Bunların yanında, meleğin elindeki Meryem’e uzattığı zambak metaforu, saflığın ve masumiyetin sembolüdür. Aynı zamanda cenaze çiçekleri olarak da kullanılır.⁸⁷

⁸⁷ Bkz. (1), YAŞDAĞ, 178.



Resim 4.3.1.5. John Everett Millias, ‘‘Ofelya’’, 1851-52, tuval üzerine yağlıboya, 76x112 cm, Tate Galeri Koleksiyonu, Londra, İngiltere.

‘‘Ofelya’’ adlı bu resim Shakespeare’in Hamlet oyununda bir boğulma sahnesidir. Ofelya, sevgilisi tarafından babasının öldürülmesine dayanamayarak kendisini nehre atar ve boğulur. Shakespeare ruhsal çöküntü ve buhrana uğramış Ofelya trajedisinde anlatımı güçlendirmek için, sembolik anlamlar taşıyan çiçek metaforları kullanmıştır.

Millais, Ofelya figürünü atölyesinde çalışmıştır. Yukarıda lambalarla ısıtılan su dolu bir küvette haftalarca çalıştığı modeli, arkadaşı Rossetti’nin eşi Lizzie’dir. Oyunda bahsi geçen çiçekleri tuvaline taşımak için ise, günlerce nehir kenarında araştırma ve inceleme yaparak resme aktarmıştır.

Millias’in etkili bir düzenlemeyle tuvale aktardığı sembolik anlatımlı çiçekleri aynı zamanda, duyguların ifadesini karşılayan birer metafordur. Unutma beni çiçeği ve gelincik çiçeği (ölüm), hercai menekşe (mağrur aşk), ısırgan otu (acı), menekşe

(sadakət), papatya (masumiyet), sülün gözü (üzüntü), çiçekleri sembolik anlamlarıyla tabloda yer alan metaforlara dönüşmüşlerdir.⁸⁸



Resim 4.3.1.6. John Everett Millais, ‘Kör Kız’, 1856, tuval üzerine yağlıboya, 82,6x62,2 cm, Birmingham Müzesi ve Sanat Galerisi, Birmingham, İngiltere.

Resim 4.3.1.6.da görüldüğü gibi Millais’in bu eserinde koyu kırmızı pelerinli kız görme engellidir. Pelerinini başına geçirmiş olması ve gökkuşağının çıkmış olması biraz önce yağmur yağdığını işaret etmektedir. Eski ve yırtık elbisesiyle kör kız ve küçük kız kardeşi akordeon çalarak geçimlerini sağlamakta oldukları anlaşılmaktadır.

⁸⁸ Bkz. (17), FARTHING, 413.

Geri planda görülen bol ağaçlar, yeşillikler, otlayan inekler, kuşlar, daha geri planda uzakta görülen köy, yaşam dolu zenginlik bu iki fakir kızdan uzaktır. Gökkuşuğu metaforu ise, umudun simgesidir ve onu gören insanların şanslarının açılacağına inanılır. Bu durumda göremeyen kız için hiçbir umut olmadığı anlaşılmaktadır.⁸⁹



Resim 4.3.1.7. John Everett Millais, ‘‘Güz Yaprakları’’, 1856, tuval üzerine yağlıboya, 104,3x74 cm, Manchester Art Gallery, Manchester, İngiltere.

Resim 4.3.1.7.deki bu eser Millais’in en şiirsel yapıtlarından biridir. Dramatik aksiyonu yüksek olan resimde Millais, gençliğin ve masumiyetin simgesi birkaç kız

⁸⁹ <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/05/21/john-everett-millaisin-the-blind-girl-eseri/>

ile çürümeyi ve ölümü anımsatmayı amaçlamıştır. Metafor olarak kullandığı batan Güneş, kuru yapraklar ve duman ölümlü dünyayı sembolize etmektedir. Kızların mutsuz ve kasvetli yüz ifadeleri de bu dramatik sahneyi desteklemektedir.⁹⁰



Resim 4.3.1.8. John William Waterhouse, ‘‘Shalott’lu Hanımefendi’’, 1888, tuval üzerine yağlıboya, 153x200 cm, Tate Britain, Londra, İngiltere.

Waterhouse ‘‘Shalot’lu Hanımefendi ‘‘ adlı bu resim, şair Tennyson’un Kral Arthur efsanesinden yola çıkarak yazdığı ‘‘Shalott’lu Hanımefendi’’ adlı şiirin sahnelenmesidir.

Efsaneye göre hanımefendi, nehrin ortasında bir adadaki kulede yıllarca hapsolmuş ve sadece kilim dokumaktadır. Dışarı bakması yasaktır ve baktığı takdirde lanetlenecektir, bu sebeple pencereden dışarısını aynadaki yansımadan görebilmektedir. Bir gün şarkı söyleyerek oradan geçmekte olan Sir Lancelot’a aşık

⁹⁰ Bkz. (16), FARTHING, 423.

olur ve pencereye gitmesiyle ayna çatlar ve artık lanetlenmiştir. Kuleyi terk eden hanımefendi bir kayığa biner ve Camelot'a aslında ölüme yol alır.

Tennyson'un şiirinde olduğu gibi ucunda ölüm olsa da aşk ve tutku için rahibe hayatını terk eden kadın teması Victoria döneminin sıkça işlenen konularından olmuştur. Tennyson bu şiiriyle, insanların toplumda daha fazla yer alması gerektiğini ve kişisel soyutlama sorunsalına gönderme yapmıştır. Aynı duyarlılıkla ele aldığı bu resimde Waterhouse, şiirdeki, hanımefendinin dönüşü olmayan kayık yolculuğu sahnesini betimlemiştir.⁹¹

Resimdeki renkler kasveti sembolize eden metaforlara dönüşmüştür. Birbirine yakın ara tonlardan oluşan resim, kasvet duygusunu güçlendiren sessiz ve dingin bir görüntü vermektedir. Üzgün modelin kafasını hafif yukarı kaldırışı ve kayığın önündeki üç mumdan ikisinin sönmesi, onun yaklaştığının işaretleridir. Su üzerindeki yaprak metaforları, sonbahar mevsimini çağrıştırırken, aynı zamanda Victoria döneminin sıkça kullandığı baştan çıkmış ve düşmüş kadın sembolleridir. Kayıkta görülen örtüde, kadının hapis kaldığı son süreçte Sir Lancelot ile ilgili sahneleri işlediği görülmektedir. Elinde tuttuğu zincir metaforu ise ne olduğunu anlayamadığı laneti sembolize etmektedir. Zinciri (yani diğer bir söylemle korkularını) elinden bıraktığında özgürlüğüne kavuşacaktır.

⁹¹ Bkz. (22), FARTHING, 298-299.

4.3.2. Paul Gauguin ve Nabililer Grubu Resimlerinde Doğa Metaforu Örnekleri



Resim 4.3.2.1. Paul Gauguin, “Ay ve Yeryüzü”, 1893, tuval üzerine yağlıboya, 114,3x62,2 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD.

“Ay ve Yeryüzü” adlı bu resim, Avrupa’nın sıkışık kalabalığından kaçarak, kendisini doğanın ve doğal yaşamın içerisinde oluşuna duyduğu heyecanın ve hazzın resmidir. Kadının formu uygar dünyanın idealize görüntüsünden çok daha farklıdır. Keza aynı biçimde, ay görüntüsü de farklı yorumlanmıştır. Gauguin bu resimde, kendi dünyasında oluşturduğu alegoriyi yaşamaktadır. Resimdeki bütün doğa parçaları, ay ve ilkel kadın gibi her metafor, doğal olanı ve doğal hayata olan içsel heyecanı sembolize etmektedir.⁹²

⁹² <http://belginbalagoz.blogspot.com/2010/06/dram-olan-sanatlar-2-paul-gauguin.html>

Gauguin'in 1888'de yaptığı ‘‘Vaazdan Sonraki Hayal’’ (Bkz. Resim 3.4.1.1.) adlı eseriyle başlayan ve Tahiti yıllarıyla devam eden bütün süreçlerindeki resimleri, ilkelliğe, sadeliğe ve doğal hayata olan sevgisini ve hayranlığını gösteren renk ve biçim metaforlarıyla doludur.



Resim 4.3.2.2. Pierre Bonnard, ‘‘Mimozalı Stüdyo’’, 1947, tuval üzerine yağlıboya, 127,5x127,5, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris, Fransa.

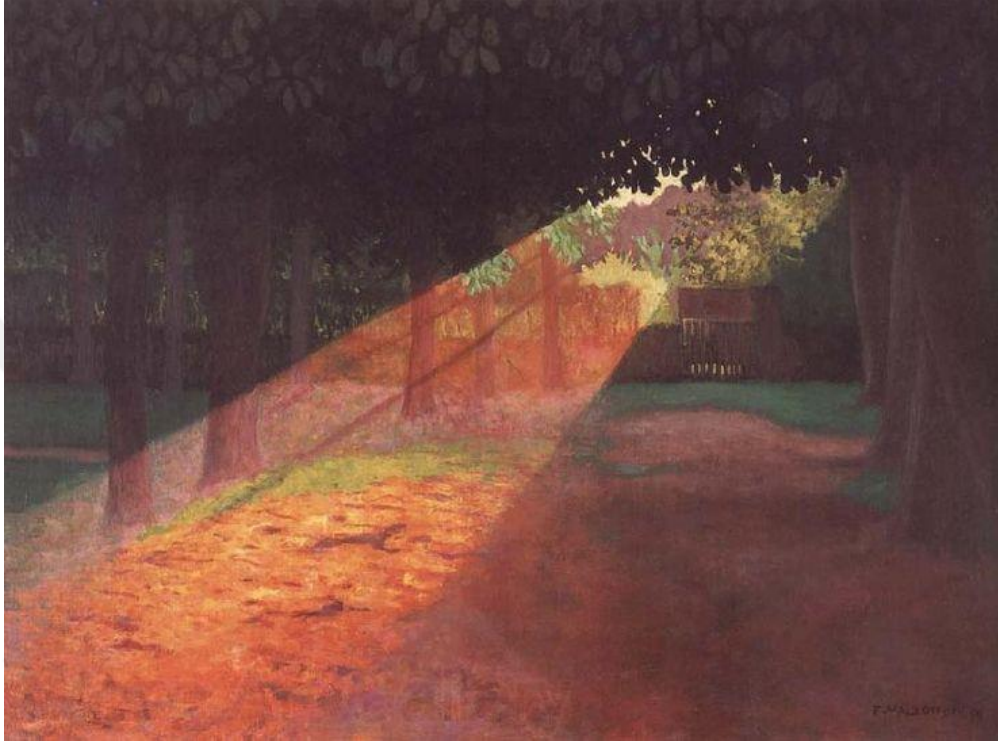
Bonnard'ın, hayatının son zamanlarında yaptığı bu resimde, birer metaforik anlama dönüşen biçim, renk ve parlaklık, aşırı duyarlılık anının kaydı gibidir. Bir diğer metafor örneği olan, mimoza çiçeği ve tohumları sembolik bir öneme sahip olup, resmi sade bir an resminin ötesine taşıyarak hem büyümeyi hem de olgunlaşmayı ifade etmektedir.



Resim 4.3.2.3. Paul Ranson, “Orpheus Başının Yanında İki Genç Kız (veya Yeşil Senfoni)”, 1894, tuval üzerine yağlıboya, 55x32,4 cm, Özel Koleksiyon, Athenaeum.

Paul Ranson’un Resim 4.3.2.3.deki “Orpheus Başının Yanında İki Genç Kız (veya Yeşil Senfoni)” isimli tablosu, Gustave Moreau’nun yapmış olduğu ve 1865 yılında sergilediği “Orpheus’un Başı” (Lirinde Orpeus’un Başını Taşıyan Kadın) adlı ünlü resmine gönderme niteliğindedir. Ranson’un yapmış olduğu bu resimdeki genç kızlar, Orpheus’un ölüler diyarına giden ve meşe perisi olan sevgilisi Eurydice’i geri getirmeye çalışırken öldüğü hikayesinden bahsediyor gibidirler. Resimde doğa bir metafor olarak kullanılmıştır. Renk tonalitesinin metaforik anlama dönüşmesi bakımından yeşil oluşu, bir meşe perisi olan Orpheus’un sevgilisi Eurydice’i

sembolize ediyor olabilir. Ahenkli ve hareketli kontürlerle sınırlandırılmış farklı tonlardaki yeşil renkler ise lirden çıkan müziği sembolize eden metaforlardır.



Resim 4.3.2.4. Felix Edouard Vallotton, ‘‘Işın’’, 1909, tuval üzerine yağlıboya, (ölçü ayrıntıları bilinmemektedir) MuMa Modern Sanatlar Müzesi, Andre Malraux, Fransa.

Burada güneş ışınları bir metafor aracıdır. Aydınlanma veya umut ışığı olarak sembolik bir anlam taşımaktadır.

4.3.3. Bağımsız Sembolist Ressamların Eserlerinde Doğa Metaforu Örnekleri



Resim 4.3.3.1. Arnold Böcklin, "Deniz Kenarında Villa" 1864, tuval üzerine reçine ve bal mumu, 124,5x174,5 cm, Schack Koleksiyonu, Münih, Almanya.

Böcklin Resim 4.3.3.1.deki "Deniz Kenarında Villa" adlı eserinin birkaç versiyonunu resimledi. Resim kasveti ve ölümü çağrıştıran sembolik öğelerle doludur. Deniz kenarında düşünceler içindeki siyahlı kadın, yıkık dökük kayalar, göğe yükselen selvi ağaçları, kayaların ve ağaçların gölgede kalan oldukça karanlıklaşmış kısımları sahnenin dramatik görüntüsünü ve kasvetini destekleyen metaforlardır. Ayrıca, havanın rüzgarlı oluşuyla ağaçların eğim alması ve tepe kısımlarının savruluşu düşünceli kadını tedirgin ediyor gibidir. Doğanın kasvet duygusu uyandıran görüntüsü, ışığın zayıf etkisi ve kadının duruş pozisyonu, mistik etkinin yanında melankolik umutsuz ve çaresiz bir izlenim bırakıyor. Böcklin resimlerinde, burada olduğu gibi melankolik ruh hali ve kasvet etkisi verebilmek adına, diğer resimlerinde de birçok

kez doğayı metafor aracı olarak kullanmış, düşünceli, durağan ve dalgın kadın figürü eklemiştir.⁹³



Resim 4.3.3.2. Arnold Böcklin, “Ölüer Adası”, 1883, ahşap üzerine yağlıboya, 80x150 cm, Eski Ulusal Galeri, Berlin, Almanya.

“Ölüer Adası” adlı bu resimde görülen her şey, ölüer diyarı hissi uyandırmaya yönelik doğa metaforlarıyla doludur.

Resimde koyu tonlardaki denizin ortasında köhne ve terkedilmiş bir adacık görülür. Bu ada, yalnızlığı ve umutsuzluğu sembolize eder. Ada, yüksek ve dik duvarlarla denizden ayrılmış olarak resmedilmiştir. Adanın girişinde, kademeli olarak alçalan bölüme yanaşan kayık, karanlıklar diyarına varmak üzeredir. Kayığın kış kısmında kayıkçı, pruvada ayakta dimdik duran beyazlar içindeki kadın ve onun önünde üzerinde çiçekler olan bir tabut görölmektedir. Adanın orta bölümünde yüksek ve dik duvarların ortasında koyu tonlarda uzun servi ağaçları resmedilmiştir. Bu kayalıklar, mezar taşlarını sembolize ederken serviler mezarı ve ölümü sembolize etmektedir.

⁹³ <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=135&bhcp=1>

Gökyüzü bu kasvetli matem havasını destekleyen renklerle bulutlu ve kapalı olarak ifade edilmiştir.⁹⁴

Böcklin'nin bu resimle ilgili açıklamasını bir mektubunda şöyle dile getirir: "Bir rüya resmi: öyle bir durgunluk hissi yaratmalı ki, resme bakmakta olan kişi, kapı çalındığında bile irkilmeli".

Resmi ilk görenlerin Yunan Mitolojisiyle ilişkilendirdikleri söylenir. Buna göre, resimdeki kürekçi, ruhları ölümler diyarına götüren kayıkçı Kharoon'dur. Adacık, Stiks veya Acheron nehirlerinden birinin ortasındadır. Ayaktaki kadın ise, yeni ölmüş birinin ölümden sonraki diyara götürülen ruhudur.

Arnold Böcklin'nin çeşitli doğa metaforlarıyla ürperti ve gizem oluşturduğu bu resim, serinin üçüncüsüdür. Resim beş kez yapılmıştır. İlk ikisi 1880 yılında, üçüncüsü 1883, dördüncüsü 1884 (savaş sırasında resmin olduğu binaya bomba düşmüş, günümüze resmin siyah beyaz fotoğrafı kalmıştır) ve beşincisi 1886 yılında yapılmıştır. Böcklin'in ölümler diyarını görünür kıldığı bu matem dolu beş resim, kolera yüzünden kaybettiği on bir çocuğundan beşini sembolize etmektedir.⁹⁵

⁹⁴ <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=135&bhcp=1>

⁹⁵ Ceyhun TOPÇU, 19. Yüzyıl Avrupa Sanatında Ölüm Olgusuna Sembolist Bakış: Arnold Böcklin ve Ölüm, 57-58.



Resim 4.3.3.3. Arnold Böcklin, ‘‘Sonbahar Düşünceleri’’, 1886, ahşap üzerine yağlıboya, 80,5x64 cm, Kunsthaus, Zürih, İsviçre.

‘‘Sonbahar Düşünceleri’’ adlı bu doğa görüntüsünde çeşitli metafor araçları kullanılarak hüznün ve melankolik etkiye ulaşılmıştır. Renk metaforu olarak gördüğümüz ara tonlar ve koyu tonlar, sessizlik ve durağanlık hissi uyandırır. Ağaçlarda sararmış yaprak metaforları sona yaklaşan ömrü, çimenlere ve dereye düşen yaprak metaforları ise, hayatta yaptıklarına ilişkin düşüncelerini sembolize etmektedir. Hareketsiz düşünceli kadın ve baktığı durgun dere, geçen zamanı, sona yaklaşıldığını sembolize etmektedir.⁹⁶

⁹⁶ <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=135&bhcp=1>



Resim 4.3.3.4. Arnold Böcklin, ‘Bahar İlahisi’, 1888, tuval üzerine yağlıboya, 125x97 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Leipzig, Almanya.

Böcklin’in ‘Bahar İlahisi’ adlı bu resminde doğa, renkler ve biçimler, neşe ve sevinci sembolize eden metaforlara dönüşmüşlerdir. Çiçekli çimenler üzerinde çeşitli pozlarda neşe içinde sohbet eden ve ışıltılı giysileri içinde bu yarı çıplak kadınlar Kharitler (üç güzeller)’dir. Havada uçuşan renkli kelebek kanatlılar neşeli eroslardır.⁹⁷

⁹⁷ <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=135&bhcp=1>

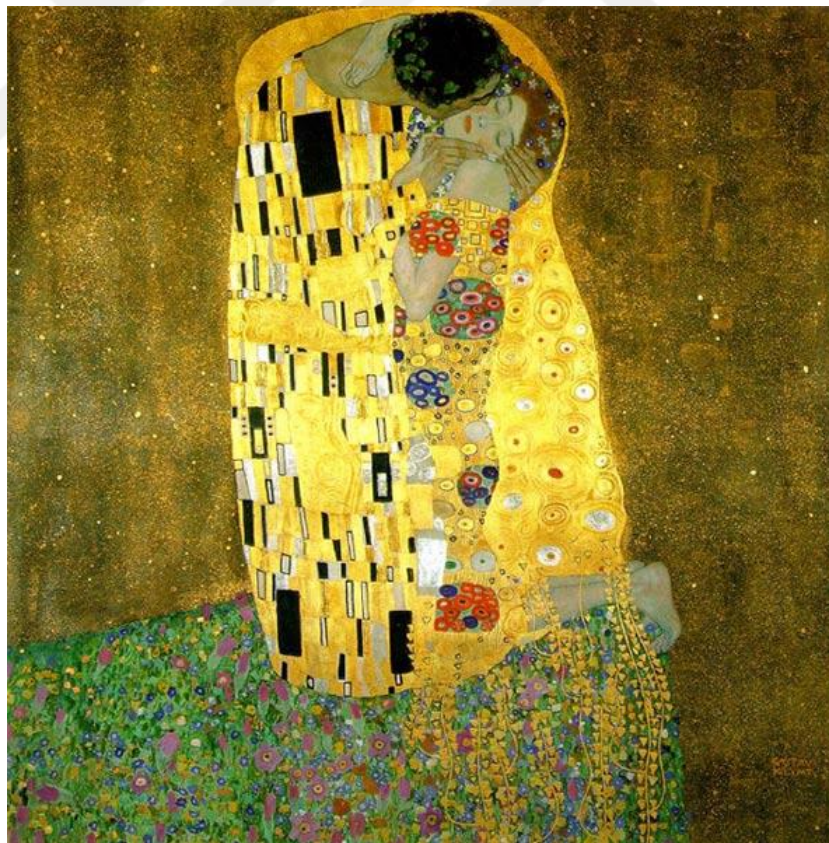


Resim 4.3.3.5. Odilon Redon, ‘‘Kaktüs Adam’’, 1882, kağıt üzerine odun kömürü, 46,5x31,5 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington DC, ABD.

Resim 4.3.3.5.de Redon’un insan-bitki karışımıyla yaptığı tuhaf bir yaratık metaforu tasvirinden oluşan sembolik anlatımlı eser görülmektedir. Resimde, bir saksıdan çıkan boyun, tuhaf bir bitkinin gövdesi gibi yükselmektedir. İnce uzun dikenler yüzünü ve başını kaplayarak kaktüsü andıran bir görünüm katar. Bu hali Mesih’in dikenli başına gönderme niteliğindedir. İri ve donuk gözleri, düz burnu, iri dudakları ve hafif yana bükülen boynu ile hem kayıtsız hem de gözlemci bir ifadededir. İnsan ve bitki karışımı bu portrenin saksısını süsleyen kabartmada, Yunan

mitolojisine atıfla, insan-bitki karışımı Amazon kadın savaşçı, bir adamı öldürürken görülmektedir.⁹⁸

Bu çizimin, 1881 yılında Pariste, Tierra del Fuego yerlilerini konu alan sergi ile ilgili olduğu düşünülmektedir. Redon'un kibirli acımasız ve grotesk olarak nitelediği Güney Amerika yerlileri, kendisinde karmaşık bir etki oluşturmuştur. Bir yandan ilkel insanların saflığına ve sadeliğine hayran kalırken, insanlığın kökenlerindeki korkunç barbarlığı görmüştür. Batı kültürünün sembolü olan kare saksıda büyüyen ve melez bir yaratık olan insan-bitki metaforu, insan varlığı-doğa ilişkisini ve kültürünü birleştirerek vahşi ve modern iki kutbu uzlaştırma çabasının sembolik anlatımı olarak yorumlanabilir.



Resim 4.3.3.6. Gustav Klimt, ‘‘Öpücük’’, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 180x180 cm, Belvedere Sarayı, Landstrasse, Viyana, Avusturya.

⁹⁸ <https://www.theartstory.org/artist/redon-odilon>

Resim 4.3.3.6. Gustave Klimt'in en bilinen meşhur resmi "Öpücük" kurgu ve kompozisyon düzenlemesi açısından ilginç bir eserdir. Resim ayrıca birçok metaforik biçim ve sembolik öğeyi de barındırmaktadır. İtalya'nın Ravenna kentinde Bizans mozaiklerini inceleyen sanatçı, çeşitli mozaik unsurları bu resimde de kullanmıştır. Resim ayrıca Eski Mısır dönemlerine ilişkin çeşitli motifler de içermektedir. Klimt resminde, kadın-erkek farkını metaforik araçlara yüklediği sembolik anlamlarla dile getirmiştir. Erkek figüründeki metafor, giysisini kare ve dikdörtgen şekillerle oluşturmasında görülürken, kadın giysisinde ve saçlarındaki metafor, baharı hatırlatan çiçekler içinde süslemesinde görülmektedir. Bu metaforik anlamlarla Klimt, kadınların anlaşılabilir, karmaşık fakat yumuşak ve naif dünyalarını sembolize ederken, erkek dünyasının ise, kesin doğruları ve netliğine sembolik anlamlarla vurgu yapmaktadır. Çiftin etrafını saran altın rengi, antik dönemlerde tabloların geri planlarına uygulanan altın varaklı kilise resimlerine gönderme yapmaktadır. Kadının kafasındaki çiçeklerden örülü hale metaforu, bilindik ruhani ve mistik halelerden farklı sembolik bir anlatımdadır. Buradaki hale, aydınlanma ve hümanizma ile artık insan merkezli bir anlayışın hüküm sürmeye başladığına işaret etmektedir. İki sevgili uçurumun kenarında oldukları halde, birbirine aşk ile ve asla bırakmamak üzere sımsıkı tutunmuşlardır. Yıldızları andıran altın fonlu arka plan önünde, sevginin evrensel gücünü sembolize etmektedirler.⁹⁹

Sembollerle anlatım, sanatçıların anlatmak istediği fikri derinlemesine sunma imkanı sağlaması bakımından, her döneme hitap etmiş, akımın temsilcileri olmasalar bile birçok sanatçı sembollerle eserlerini ve kendisini ifade etmişlerdir.

⁹⁹ <https://www.sanatabasla.com/2012/06/opucuk-the-kiss-klimt/>

5. RESİMLERİMDE SEMBOLİZM VE DOĞA METAFORU

Tarih boyunca doğadan beslenen insanoğlu, sayısız sembollerin yer aldığı sosyo-kültürel yapılar oluşturmuştur. Yaşadığımız zaman diliminde ise, sembolik anlamların kaynağı olan doğanın kendisi, parçası olan insanlar tarafından giderek daha fazla tahrip edilmektedir. Doğanın yıpranmasıyla, birlikte kaybolan değerler, kimliksizleşme ve duyarsızlaşma tehlikesi hız kazanmış durumdadır. Ayrıca kontrolsüz nüfus artışı, rant için ormanların katli, kimyasalların doğaya salınması ve avcılık gibi sebepler, hava kirliliği, küresel ısınma ve hayvan neslinin tükenmesi gibi ilk akla gelen sonuçlara neden olmuştur. Oysa yıldızların arasında sonsuz boşluğun ortasında bir noktacık olan dünyamızı korumamız gerekmektedir. Sığınacak başka topraklar yok ve bütün canlılarla ortak kullanım alanı olan dünyamızda birlikte yaşamamız zorunludur. Birbirini, yerinden yurdundan eden insanoğlunun geliştirdiği “mülteci” kavramı, bütün insanlık için söz konusu olabilir. Ne var ki, uzayın sonsuz boşluğunda bir mülteci olarak dahi gidecek bir yerimiz veya imkanımız bulunmamaktadır. Bir gün olur da dünyamızdan başka diyarlara gidebilecek olsak bile, epey zamana ihtiyacımız olduğu kesindir... Fakat doğaya verdiğimiz zarara bakılırsa ve böyle giderse, insanoğlunun sonsuz boşluğun parçası olarak o güne ulaşmadan yok olması kaçınılmazdır. O halde dünyamızı tüketen “tüketim toplumları” olmaktan zihnimizi kurtarıp doğayı koruyan ve yeşerten “paylaşmacı toplumlar” olmamız gerekmektedir. Zira tahrip edilen doğayı, tahrip edilen değerler, tahrip olan zihin ve tahrip olan psikoloji izliyor. Oysa insanoğlunun çocukluğu, bütün canlılarda olduğu gibi, masum doğanın masum yansıması gibidir. Büyüdükçe öz değerlerinden kopmaması gerekir. İnsanlık, bütün canlılarla barış içinde yaşamak için ve kendi geleceği için, paylaşımcı düşünceye sahip olmalıdır. Aksi halde masumiyetini kaybederek diğer canlıların yaşam alanlarını ele geçirmeye başladığında doğanın kurulu düzeni de bozulur, verimsizlikler ve hastalıklar baş gösterir. Oysa her durumda masum olan doğa, kendisine zarar verenleri eleyerek yeniden ekolojik dengesini kurar ve bütün canlılara uyum içinde yaşama imkanı sunar. Buna göre, kendisini doğadan uzaklaştırmaya yeltenen insanoğlu, ancak yeniden doğaya uyum sağladığında neslini devam ettirerek varlıklarını sürdürebilecektir.

Tüm bu sebeplerden yola çıkarak, bir farkındalık oluşturmak düşüncesi ile resimlerimdeki doğa parçalarını uyanış, içsel değerler, masumiyet ve çocuksu saflık gibi kavramları ifade eden metaforik araçlar olarak kullandım. Bu bağlamda Anadolu kültürlerinde sıkça görülen bostan korkulukları en önemli metafor araçlarım oldu. Saflığın sembolü olarak gördüğüm bostan korkulukları, aynı zamanda doğanın koruyucu meleğidirler. Hareket edemedikleri halde en korkunç yaban hayvanları bile onlardan korkup kaçmaktadır. Oysa kimi korkulukların ceplerine köylüler, kuşları beslemek için buğday bile koyarlar. Hareketsiz fakat dimdik duran doğanın koruyucu melekleri, yaban hayvanlarını ekinlerden uzaklaştırmalarıyla köylülerin de kahramanıdır. Köylüler doğanın bir parçasına dönüştüklerinde, bir denge kurarak yüzyıllardır bütün canlılarla birlikte yaşayabilmektedirler. Doğayla barışık oldukları için köyler hep güzeldir.

Bu ve benzer düşünceleri, her seferinde kendisini yenileyen, ucu açık, geniş anlamlara ulaştırabilmek ve gizemli şiirsel derinliğe varabilmek için, resimlerimde doğa metaforları kullanarak sembolik anlatım yolunu seçtim.

Yukarıda bahsettiğim bakış açısını biçimsel özelliklere de taşıdım. Kimi zaman nesnelere sembolik anlatım için metafor aracı olurken, kimi zaman da metafor aracına dönüştürdüğüm renk ve ışık düzenlemeleriyle, vermek istediğim duyguya yönelik ton değerlerine sembolik anlamlar yükledim.

Bu doğrultuda sergilerimdeki amaç, izleyiciye duyarlılık kazandırmak, huzurlu masalsı bir yolculuğa çıkararak derinlerde bir yerlerde kalmış çocukluğuyla buluşturmak ve bunu yaparken insanoğlunun doğaya yaptığını sorgulamasını sağlamak olmuştur.



Resim 5.1. Merih Yıldız, ‘... ve Yaratıklarına Tapındılar’, 2016, tuval üzerine yağlıboya, 115x80 cm.

Resim 5.1.deki korkuluk metaforu, egemen gücü sembolize ediyor. Resim, toplumun kendi seçimleriyle iktidara getirdiği kişinin, yine toplumun kendisine karşı tahakküm kuran bir güce dönüşmüşlüğü anlatıyor. Oysa onu oraya koyan da oradan indirebilecek güç de aslında yine halkın kendisidir. Korkuluğa giydirilen puantiyeli çamaşır ise, korktukları gücün gülünç eylemlerini sembolize ediyor.



Resim 5.2. Merih Yıldız, 'Don Kışot', 2017, tuval üzerine akrilik, 100x80 cm.

Resim 5.2.de ön planda tahta at üzerinde mızrağıyla bir korkuluk görülmektedir. Bu korkuluk geri plandaki ovanın üzerine kurulan inşaata karşı bir savaş başlatmak üzere resmedilmiştir. Oysa hareket edemeyen tahta bir at üzerinde, hareket edemeyen ve beyaz atlı şövalyeyi andıran bir korkuluk görünümündedir. Fakat buna rağmen, kararlı coşkulu ve umut dolu bir izlenim taşımaktadır. Tahta beyaz at ise, barış isteyen masum halkın çocuksu ve saf yanını temsil etmektedir. Tahta at üzerindeki tahta şövalye, mücadele ile kararlı duruşun zafer getireceğini düşündürmektedir. Resim empati kurdurarak, hareket edebilen halkın, egemenler tarafından doğanın istilasına karşı mücadeleye girdiğinde çok daha kolay zafere ulaşabileceği fikri uyandırmaktadır. Aynı zamanda resim, izleyenin psikolojisine göre yoruma açık kurgulanmıştır.



Resim 5.3. Merih Yıldız, ‘‘Çocukların Rüyası’’, 2017, tuval üzerine akrilik boya, 40x40 cm.

Resim 5.3.deki ‘‘Çocukların Rüyası’’ adlı bu resimde birçok metafor ile sembolik anlatım oluşturulmuştur. Seçilen renklerin sıcak ve birbirine yakın açık tonlarıyla masalsi bir rüya oluşturmak hedeflenmiştir. Soldaki kızın şortunun açık sarısı, sarı balon ve sarı çiçekler mutluluğu, yeşil çimenler ise huzuru sembolize etmektedir. Beyaz pofuduk bulutlar, beyaz elbiseli kız çocuğu ve beyaz papatyalar, saflığın ve masumiyetin sembolik karşılığıdır. Beyaz merdiven keyifle ve hilesiz çıkılabilen başarı basamaklarını sembolize etmektedir. Resme hakim olan açık mavi tonlar ise, özgürlüğü sembolize etmektedir.



Resim 5.4. Merih Yıldız, “... ve Samanlarını Alıp Gittiler”, 2017, tuval üzerine akrilik, 155x150 cm.

“... ve Samanlarını Alıp Gittiler” adlı bu resimde koyu tonlar, uzaktaki beton yapılar ve vinçlerin varlığıyla devam etmekte olan betonarmeler, doğanın katlini sembolize etmektedir. Balkabağı metaforu bereketi sembolize ederken, samanlar ve korkuluk metaforu doğayı temsil etmektedir. Sal üzerindeki bal kabağı, samanlar ve korkulukların uzaklaşması, bereket ve doğanın, betonlaşan şehirden giderek uzaklaşması şeklinde yorumlanabilir. Sala vuran ışık ve geri plandaki ışıklı uzaklar, umudun var olduğunu hatırlatmaktadır.



Resim 5.5. Merih Yıldız, ‘‘Yeni Dünya’’, 2017, tuval üzerine akrilik boya, 100x160 cm (diptik).

Resim 5.5.de karanlıktan aydınlığa geçiş konu alınmıştır. Gözlüğü andıran mağara kapısından görülen muhteşem güzelliğin basitçe anlatımı, ‘‘güzel bakarsak güzel görürüz ve güzelleştiririz’’ söyleminin karşılığıdır. Birbirinden girift bir hal almış düşüncelerimizden sıyrıldığımızda bizleri mutlu bir dünya beklemektedir. Böylece yaşadığı dünyayı şekillendiren insanoğlu, onu bir cennete dönüştürebilir.



Resim 5.6. Merih Yıldız, ‘‘Aklın Uyanışı’’, 2017, tuval üzerine yağlıboya, 150x150 cm.

Resim 5.6.da ışıklar içerisindeki görüntü ile, doğaya karşı sorumluluğunun farkına vararak bilinçlenmiş ve aydınlanma yaşayan insan sembolize edilmiştir. Çevresindeki onu izleyen korkuluklar ise doğayı ve doğal hayatı sembolize etmektedir. Resim şöyle ifade edilebilir: Doğanın kurtarıcısı aydınlanmış insandır. Aydınlanma gerçekleştiğinde doğanın ekolojik dengesi huzur bulacak ve dünya çok daha yaşanır bir yer olacaktır.



Resim 5.7. Merih Yıldız, ‘‘Karşılama’’, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm.

Resim 5.7.deki ‘‘Karşılama’’ isimli bu resimde, dev ağaçta oturarak uçan balonlarla gelmekte olanları elindeki kelebek ile selamlayan çocuk, gelecek güzel günleri sembolize etmektedir. Çocuğun elinde tuttuğu kelebek, eski inanışlarda olduğu gibi ruhun, ölümsüzlüğün, yeniden doğuşun, dirilişin ve dönüşüm yeteneğinin sembolüdür. Aynı zamanda sevinci, bolca eğlenceyi ve uzun ömrü sembolize eder. Uçan balonlarla gelenleri karşılayan korkuluklar, doğanın koruyucu melekleri olarak resmedilmiştir. Dev ağacın üzerinde rengarenk meyvesi olan dilek ağacı bize, uzun ve mutlu hayatı müjdelir. Resmin kavramsal olarak açıklaması, ‘‘güzel günlerin geleceğine inanlara mutlu bir karşılama’’ olarak ifade edilebilir.



Resim 5.8. Merih Yıldız, ‘‘Kentleşme, (Goya’ya saygı)’’ 2018, tuval üzerine yağlıboya, 120x150 cm.

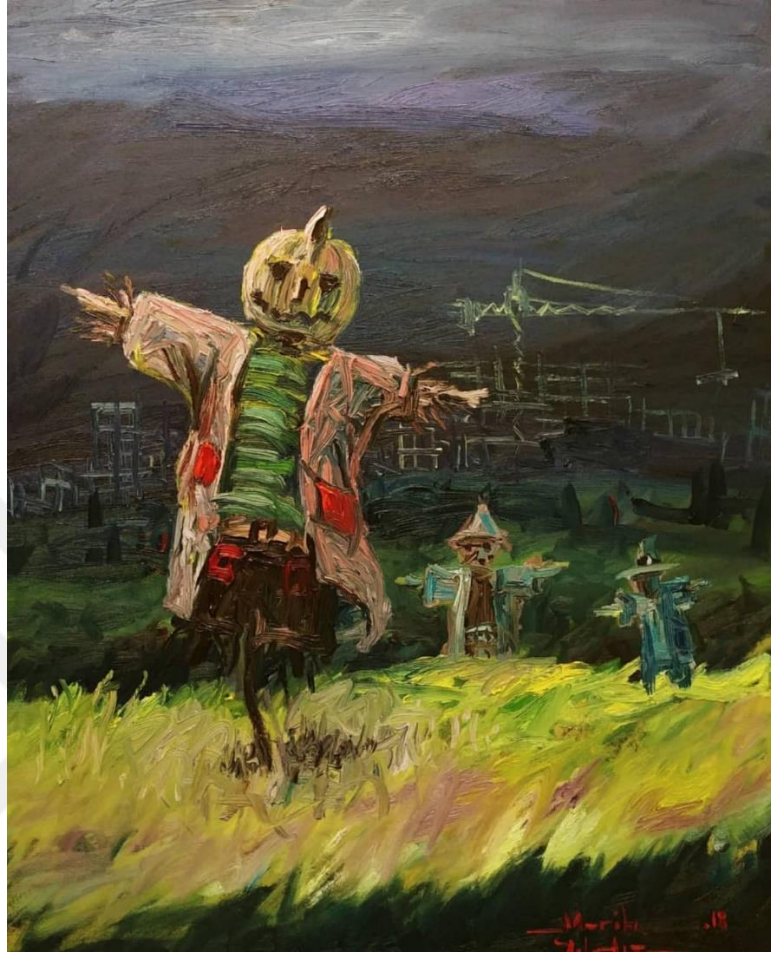
Francisco Goya’nın ‘‘3 Mayıs 1808’’ adlı eserinde, Fransızların 1808’de Madrid’i işgali sırasında, Napolyon’un ordularına direnen İspanyollar konu alınmıştır. Bir yorum kopyası niteliğindeki ‘‘Kentleşme’’ adlı bu resimde, doğayı sembolize eden korkulukların bir kepçe ile hafriyat malzemesi olarak atılması konu alınmıştır. Resim, ‘‘insanlar tarafından katledilen doğa’’ şeklinde yorumlanabilir.



Resim 5.9. Merih Yıldız, ‘Kentleşme’, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 90x90 cm.

Resim 5.9.daki ‘Kentleşme’ adlı bu resim için de bir önceki resimde yer alan ‘insanlar tarafından katledilen doğa’ yorumu geçerlidir.

Tahta at, renkli top ve oyuncak ayı, geçmişe özleme ve saf çocuksu duygulara gönderme yapan sembolik bir anlam taşımaktadır. Korkuluk figürü ise, doğayla birlikte, insanın sahip olduğu bozulmamış saf potansiyeline gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda, tahta atın ve korkuluğun yere düşmesi, çarpık kentleşmeyle birlikte insanların yozlaşmaya başlaması şeklinde yorumlanabilir. Resmin sağında yer alan üç-beş ağacın dibindeki geyik metaforu, eski dönemlerde kullanıldığı gibi, dönüşümün ve yol göstericiliğin sembolüdür. Geyiğin etrafındaki henüz katledilmemiş üç-beş ağaç ise umudu, az da olsa hala şansımızın olduğunu hatırlatmaktadır.



Resim 5.10. Merih Yıldız, ‘Göç’, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 90x70cm.

Kırsalda yaşayan halkın bahçeli müstakil evlerinin üzerine gökdelenvari binaların yapılması sonucu, pahalılaştıran hayat şartlarıyla ve ödeme zorluğu çeken mahallelinin göç etmesiyle birlikte mahalle kültürünün de giderek kaybolması, toplumsal dejenerasyonun bir başka örneğidir. Yeni yüksek katlı binaların içerisine hapsolmuş izole hayatların, kendilerinden ve çevrelerinden uzaklaşarak yabancılaşmaları söz konusudur. Bu düşüncelerle bağ, bahçe ve bostanlarda insan yapımı, insan sıcaklığı korkuluklar, doğayı ve doğal hayatı sembolize etmektedir. ‘Göç’ adlı bu resim ile doğanın ve doğal hayatın yok edilmesine vurgu yapılmıştır. Gördüğümüz bir korkuluk resmi bizlere kelebeklerin uçtuğu yeşillikli bahçeyi hatırlatmaktadır. Fakat, bir yerde tarlalar betona dönüşmüşse orada artık korkuluk yok demektir.

‘‘Beton yığınlarına mahkum edilip
 Giderek daha fazla yabancılaştık kendimize,
 Giderek daha fazla uzaklaştık kendimizden.
 Oysa tahrip edilen doğadan çok kendimizdik, bilemedik...
 Burası bir zamanlar dutluktuk, unuttuk...’’

Merih Yıldız



Resim 5.11. Merih Yıldız, ‘‘Uğurlama’’, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 150x150 cm.

Bazen gidersin uzaklara.
 Çocukluğun el salları arkandan.
 Ceketini şapkanı alıp gidersin.
 Bir de bakmışsın ki, ceketini de şapkayı da çocukluğun almış.
 Elinde bir boş ceket, kendini kendinden uğurlamışsın...

Merih Yıldız



Resim 5.12. Merih Yıldız, ‘‘Buluşma’’, 2018, tuval üzerine yağlıboya, 70x100 cm.

‘‘Başak topar gibi toplamalı, çocukluğumuzdan kalanları...’’ Merih Yıldız



Resim 5.13. Merih Yıldız, ‘‘Buluşma’’, 2019, tuval üzerine yağlıboya, 50x70 cm.

Resim 5.13.deki ‘‘Buluşma’’ adlı bu resimde, gemi parçalarından yola çıkılarak sembolik bir anlatım oluşturulmuştur. Bambaşka sahillerden denizlerden koparak akıntıda sürüklenen gemi parçaları, bütün yaşanmışlıkların izlerini taşımaktadır. Savruldukları sahilde bir araya gelen bu parçalar, insanın geçmişiyle barışını sembolize etmektedir.



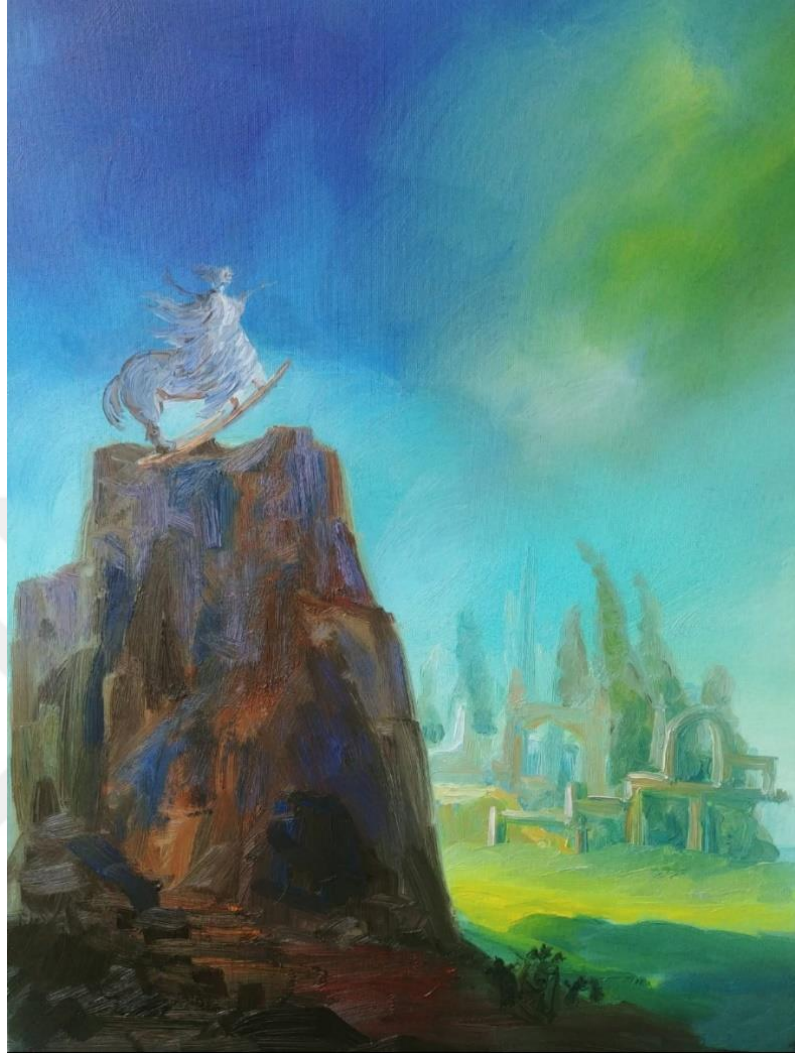
Resim 5.14. Merih Yıldız, ‘‘Aydınlanma ve Bilgelik’’, 2019, tuval üzerine yağlıboya, 40x80 cm (diptik).

‘‘Aydınlanma ve Bilgelik’’ adlı bu resim, insanların kötüye kullandıkları teknolojileriyle doğayı katlederek yaşamı sonlandırmalarına rağmen, doğanın bir kez daha kendisini, kendisinden yaratmasını konu almıştır. Yıkıntılar doğaya yenik düşmeyi, yeşermeler ise yeniden doğuşu sembolize etmektedir. Her yanı kaplayan sarmaşıklar, doğanın yeniden kucaklaması anlamına gelirken, gerilerden gelen güçlü gün ışığı, fark edişi ve aydınlanmayı sembolize etmektedir.



Resim 5.15. Merih Yıldız, ‘‘Masal Gemisi’’, 2019, tuval ¼zerine yağlıboya, 50x50 cm.

‘‘Masal Gemisi’’ adlı bu resimde, çocukluk hayal d¼nyalarına ilişkin çağrışımlar yaratılarak, izleyicinin ruhuna dokunması hedeflenmiştir.



Resim 5.16. Merih Yıldız, ‘Koruyucu’, 2019, tuval üzerine yağlıboya, 70x50 cm.

Odilon Redon ve Arnold Böcklin’in eserlerinden öykünerek yaptığım ‘Koruyucu’ adlı bu resimde ilk olarak kayanın üzerinde yarı tahta at yarı korkuluk figürü göze çarpmaktadır. Kayanın dibinde ise, dikkatli bakıldığında kalabalık bir grup görülmektedir. Bu kalabalık grup, kayanın üzerindeki koruyucu melek dedikleri cansız nesneden medet ummaktadır. Oysa koruyucu melek dedikleri o figürü kendileri yaratmıştır. Geri plandaki sarı gün ışığı ve yıkıntıların arasındaki servi ağaçları, doğanın zaferini sembolize etmektedir. Resimdeki koruyucu, kayaların üzerindeki korkuluk gövdeli tahta at değil, doğanın kendisidir.

6. SONUÇ

İnsanlık tarihi boyunca doğanın bilinmeyen gizemine anlamlar yüklenmiş, kimi zaman doğa taklit edilmiş ve semboller oluşturularak kavramlar sınıflandırılmıştır. Bu doğrultuda bazen bir sembol binlerce yıllık bir anlatımın kavramsal karşılığı olurken bazen de çözülemeyen bir gizemin çözüm anahtarı olarak izleyiciye sunulmaktadır. Metaforlar aracılığıyla sunulan bu semboller, gizem perdesini aralayarak ve görünenin arkasındaki bilinmeze köprü oluşturarak düşünsel ve sezgisel anlamlar çıkarılmasını sağlamıştır. Buradan hareketle denebilir ki, sembolist eserler izleyiciyle doğrudan ilişkilidir. Sembolistler özgürce ve bağımsız olarak kendi oluşturdukları metaforları resimlerinde kullanmışlar, fakat anlam derinliğini izleyicinin kendisine bırakmışlardır. Bu doğrultuda birçok sembolist sanatçının temelde doğanın sunduklarından metaforlar ürettiği görülmektedir. Tarihsel süreçlerdeki kültürel çeşitlilik sayesinde görülmektedir ki, metafor araçlarına dönüşerek anlam zenginliği kazanan doğa parçaları, derinlemesine ve ucu açık anlamalarla kendisini ifade eden sembolizmin varlığının en önemli yansımasıdır.

Ayrıca Emile Bernard'ın "Cloissonism" tekniğini geliştiren Paul Gauguin'nin "Sentetizm" tekniği, birçok sembolist ressamın uyguladığı teknik olmuş, modern sanat akımlarının yolunu açmış, özellikle Fovizm, sanat akımına tesiri olmuştur.

Ayrıca, sembolizmle birlikte resim sanatının şiir, tiyatro, edebiyat ve mitoloji ile ilişkisinin artmış olduğu görülmektedir.

KAYNAKLAR

Kitaplar

ALP, K.Özlem (2009), **Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş. 1**, Eflatun Yayınevi, Ankara.

ANTMEN, Ahu (2008), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. 1**, Sel Yayıncılık İstanbul.

FARTHING, Stephen (2017), **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çev. Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

FARTHING, Stephen (2007), **Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim**, Ed. Doğanay Erkan, Caretta Yayınları, İstanbul.

GÖKER, Cemil (1982), **Fransa'da Edebiyat Akımları**, A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.

LAKOFF, G.-JOHNSON, M. (2005), **Metaforlar; Hayat, Anlam ve Dil**, Çev. DEMİR Gökhan Yavuz, İthaki Yayınları, İstanbul.

RİTCHİE, Andrew Carnduff (1954), **Edouard Vuillard Publisher The Museum of Modern Art in collaboration with the Cleveland Museum of Art**, New York.

Tez ve Makaleler

ALSDORF, Bridget (2015), Félix Vallotton's Murderous Life, **The Art Bulletin**, 97:2, 210-228, DOI: 10.1080/00043079.2015.979117

BATUR, Meral (2014). **Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Sembol**, sanatta yeterlik, AÜ. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Eskişehir.

BEYAZTAŞ, İlknur (2018), **Resim Sanatında Depresyon Belirtileri “Anhedoni, Sessizlik, Acı, Keder ve Çöküntü**, yüksek lisans tezi, B.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Batman.

BOYNUKALIN, Azize Reva (2014), **Sanatsal İfadede Görsel Metaforlar**, sanatta yeterlik tezi, GÜ. Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Ankara.

BULUT KILIÇ, İnci-ALTINTAŞ Osman (2016), Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce, **İdil Dergisi**, 5(20), Doi: 10.7816.

OLGUNER ERGENE, Pınar (2011), **18.yy. ve 19.yy. Türk İşleme Motiflerinde Sembol Dili ve Sembolizm İçerikli Yeni Yorumlar**, yüksek lisans eser metni, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Halı – Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Programı, İstanbul.

DEMİRCAN, Baver (2014), Kant'ta Sembolizm: Estetik İdeler Aklın İdelerinin Duyusal Sunumu Olabilir Mi? **Felsefi Düşün-Akademik Felsefe Dergisi**, 3, 5-26.

FEİNSTEİN, Hermine (1985), Art as Visual Metaphor, **Art Education Journal** 38(4), 26-29.

FIRINCI, M.-ERCİVAN ZENCİRCİ, D. (2006), Gustav Klimt ve "Beethoven Friz", **DEÜ. Buca Eğitim Fakültesi**, 20, 137-144.

GÜMÜŞTEKİN, Nuray (2011), Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Simgelerde Anlam. **Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 14(26), 103-117.

HUNT, William.Hulman (1905), Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood I, **New York: E. P. Dutton&Company.**

İNDİRKAŞ, Zühre (2011), Gustave Moreau'nun Resimlerinde Mitosların Anlamı, **Sanat Tarihi**, 55-76.

KARAMAN, Özlem (2013), **Görsel Bildirişim Aracı Olarak Jeosembollerin İnsan Üzerindeki Etkileri**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, OMÜ. Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Samsun.

KAPAR KILIÇ, Serpil (2008), **Resimde Sembolik İmgeler**, sanatta yeterlik eseri çalışması raporu, HÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Ankara.

KENNEDY J. M.- GREEN C. D.- VERVAEKE J. (1993), Metaphoric Thought and Devices in Pictures, **Metaphor and Symbolic Activity journal**, 8(3), 243-255.

ÖZTÜRK, Damla (2019), **Günümüz Sanatında Yaşam ve Ölüm Sembolü Olarak Kafatası**, yüksek lisans tezi, İÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul.

PARSONS, Michael (2010), Interpreting Art Through Metaphors, **International Journal of Art & Design Education**, 9(3), 228-235.

PILICI, Aliona (2008), **Tarihsel Süreçte Sembolden İkona: Logo**, sanatta yeterlilik tezi, MSGSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

TOPÇU, Ceyhun (2019), **19. Yüzyıl Avrupa Sanatında Ölüm Olgusuna Sembolist Bakış: Arnold Böcklin ve Ölüm**, yüksek lisans tezi, KÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Resim Sanat Dalı, Kocaeli.

ÜNER, S. Özlem (2013), Türk Resminde Sembolist Eğilimler. **Türk Dili /Yazın Akımları Özel Sayısı**, 349, 51-63.

YAŞDAĞ, Meltem (2017), 19. Yüzyılın Sıradışı Sanat Hareketi: Pre-Raphaelite Kardeşliği ve Sembolizmi, **Sanat Tarihi**, 171-185.

YAZAR, Tarık (2010), **Görsel Bildirişim Simgelerinin Tasarım ve Uygulama Sorunlarına Genel Bir Bakış ve Model Önerisi**, yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, OMÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.

YAZAR, Tarık- GEÇEN, Fahrettin (2018), Görsel Sanatlarda Evrensel Dil ve Sanatsal Sembolizm, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar**, 11(61).

YAZÇIÇEK, Ramazan (2012). Metafizik Alanda Sörf Ya Da Mecaz ve Semboller Üzerinden Anlamlandırma: Bir Anlatım Yöntemi Olarak Metafor. **Milel ve Nihal**, 9(1), 135-164.

İnternet Kaynakları

<https://listelist.com/hiyeroglif-anlamlari/>

<https://www.plantdergisi.com/prof-dr-hasan-ozcelik/sembol-bitkilerimiz-ve-ozellikleri.html>

<http://alicancantaentas.blogspot.com/2015/02/on-raffaeloculuk-pre-raphaelite-akm.html>

https://www.researchgate.net/publication/329802526_20_YUZYIL_SANAT_AKIM_LARI_NEDENLERI_NICINLERI_VE_ETKILERI_1

<http://www.filozof.net/Turkce/edebiyat/70-sembolizm-akimi-ekolu-nedir-nedemektir-tanimi-tarihi-kurulusu-sairleri-sanatcileri-turk-edebiyatinda-sembolizm-sanatcilar-sairler-sembolizm-ozellikleri.html?showall=1>

<https://edebiyatvesanatakademisi.com/resim-sanati/resimde-sembolizm/19217>

<https://www.sanatla-art.com/paul-gauguin-vaazdan-sonraki-hayal-eserinin-incelemesi/>

<http://www.leblebitozu.com/tahitili-kadinlariyla-paul-gauguinin-22-essiz-tablosu/>

<https://sanatkaravani.com/calkantili-yasamin-yazgisi-paul-gauguin/>

<https://diyablog.com/sanat-hareketleri/sentetizm/>

<http://eaomag.com/paul-gauguin-sari-isali-otoportre/>

<https://www.wannart.com/uygar-dunyada-ilkel-yasam-hayali-paul-gauguinin-tahitigunleri/>

<https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-34-la-belle-epoque-ve-nabiler/>

<http://www.leblebitozu.com/nabiler-akimi-ressamlari-ve-eserleri/>

<http://www.filozof.net/Turkce/edebiyat/edebi-sahsiyetler-kisilikler-biyografileri/43319-paul-serusier-kimdir-hayat-eserleri-hakk-nda-bilgi.html>

<https://eclecticlight.co/2020/03/27/gustave-moreau-and-symbolism-salome/>

https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/le-chat-blanc-20673.html?no_cache=1&cHash=02fe73618b

https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/the-box-21191.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=9f10d72315

<https://www.theartstory.org/artist/vuillard-edouard/artworks/>

<https://eclecticlight.co/2019/04/18/paul-ranson-the-heart-of-the-nabis-1/>

https://en.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_Vallotton

<https://eclecticlight.co/2019/03/07/a-peculiar-beauty-the-paintings-of-ker-xavier-rousseau-1/>

<https://www.wikiart.org/en/emile-bernard>

<https://www.theartstory.org/artist/bernard-emile/artworks/>

<https://nalanyilmaz.blogspot.com/2007/07/arnold-bcklin.html>

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-r/redon-odilon/odilon-redon-hayati-ve-eserleri/>

<https://www.panoramadelart.com/yeux-clos-redon>

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Cyclope_\(Odilon_Redon\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Cyclope_(Odilon_Redon))

<https://www.sanatabasla.com/2014/12/proserpine-rossetti/>

<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/05/21/john-everett-millaisin-the-blind-girl-eseri/>

<http://belginbalagoz.blogspot.com/2010/06/dram-olan-sanatclar-2-paul-gauguin.html>

<http://lebriz.com/pages/Isd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=135&bhcp=1>

<https://www.theartstory.org/artist/redon-odilon>

<https://www.sanatabasla.com/2012/06/opucuk-the-kiss-klimt/>

ÖZGEÇMİŞ

1979 yılında İzmit'te doğdu. 2003 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. Resim Bölümü'nden mezun oldu.

Ulusal ve uluslararası bir çok karma sergilerde yer alan Merih Yıldız'ın, Deniz Müzesi 2008, Şefik Bursalı 2009, RH+ Artgaleri Yılın Genç Sanatçısı Finalisti 2010, Üsküdar Bel. Resim yarışması 2010 (ikincilik),

Nuri İyem 2011, 2012, DYO 2014, 2017 gibi önemli resim yarışmalarında derece ve sergileme ödülleri mevcuttur. Halen Kadıköy'deki atölyesinde çalışmalarına devam etmektedir.

Karma Sergiler

2019 - TÜYAP İstanbul Sanat Fuarı, UKKSA Galeri, Bilim Sanat Galerisi, Beylikdüzü / İstanbul.

2019 - "Göç" konulu karma resim heykel sergisi UKKSA Sanat Galerisi, Kadıköy / İstanbul

2019 – "12 cm Eve Dönüş / Karşılama" Uluslararası resim sergisi, Galeri Diani, Beyoğlu / İstanbul.

2018 - "12 cm Eve Dönüş" Uluslararası resim sergisi, Galeri Diani, Beyoğlu / İstanbul.

2018 - "12 cm" Uluslararası resim sergisi, İspanya - Fransa - Portekiz.

2018 – TÜYAP İstanbul Sanat Fuarı, Bilim Sanat Galerisi, Beylikdüzü / İstanbul.

2018 - "Doğaya Saygı" konulu karma resim heykel sergisi UKKSA Sanat Galerisi, Kadıköy / İstanbul.

2018 - 19 sanatçı 111 eser, Sanat Yorum Bakırköy / İstanbul.

2018 - Yılbaşı karma sergisi, Don Kişot Sanat Galerisi, Maltepe / İstanbul.

2018 - ArtAnkara 4. Çağdaş Sanat Fuarı, Ankara.

2017 - TÜYAP İstanbul Sanat Fuarı, UKKSA Galeri, Bilim Sanat Galerisi, Beylikdüzü / İstanbul.

2016 - TÜYAP İstanbul Sanat Fuarı, UKKSA Galeri, Beylikdüzü / İstanbul.

- 2016 - Derinlikler Sanat Galerisi "Rıhtım" karma resim sergisi, Nişantaşı / İstanbul.
- 2016 - Terakki Sanat Galerisi "Baharın Ritmi" karma resim sergisi, Etiler / İstanbul.
- 2015 - Gergedan Sanat Galerisi, karma sergi, Beyoğlu / İstanbul.
- 2015 - "Yedi Artı Bir" Key Art Proje, Etiler / İstanbul.
- 2014 - Color Box, Yeni Profesyonel Winsor Newton tanıtımı, Work Shop sergisi, UPSD, Maçka / İstanbul.
- 2014 - "RED" (Kadına Karşı Şiddete Hayır) karma resim sergisi Kent Sanat Galerisi, Nişantaşı / İstanbul.
- 2014 - Yol-Tünel-Işık konulu Genç Etkinlik 6 Resim Sergisi, MKM Beşiktaş Çağdaş, Akatlar / İstanbul.
- 2014 - Şans ver... Hayata Bağış Karma Sergi UPSD, Maçka / İstanbul.
- 2013 - Portakal Çiçeği Residence Sanat Galerisi, Ankara
- 2013 - Saint Pulcherie Gallery Od'A-Ouvroir d'Art & Istanbul Accueil. Le Printemps des Artistes, Beyoğlu / İstanbul.
- 2012 - UPSD (Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği) "Üç Kuşak Çağdaş Türk Sanatı" adlı resim sergisi, UPSD sergi salonu, Maçka / İstanbul.
- 2012 - Lokomotif Sanat Derneği "uyanış anı" konulu resim sergisi, Saint Joseph Lisesi, Kadıköy / İstanbul.
- 2012 - WAD UPSD kapsamında düzenlenen 15 Nisan Dünya Sanat Günü sergisi, Maçka / İstanbul.
- 2011 - miami solo karma resim sergisi, Miami / America.
- 2011 - international art center "yüz genç yüz" adlı karma resim sergisi, International Art Galeri, Üsküdar / İstanbul.
- 2011 - Tunca sanat işbirliğinde sanat akmerkezde 7 adlı karma resim sergisi, Akmerkez, Etiler / İstanbul.
- 2010 - Öteki Sanat Galerisi "Karadenizli Sanatçılar Buluşuyor" isimli karma resim sergisi, Kadıköy / İstanbul.
- 2010 - Bindallı Sanat Galerisi "Bahara Doğru" isimli karma resim sergisi, Beyoğlu / İstanbul.
- 2010 - Ekspresyonistler Buluşuyor isimli karma resim sergisi, Hotel Haliç, Beyoğlu / İstanbul.
- 2009 - Akademikiler Sanat Galerisi "Karışık Sergi" isimli karma resim sergisi,

Beyoğlu / İstanbul.

2009 - UPSD Pippa Bacca adına düzenlenen "Uluslararası Barışın Gelini" adlı resim sergisi UPSD, Maçka / İstanbul.

2006 - Galerix "Ekim Geçidi" Karma Resim Sergisi, Beyoğlu / İstanbul.

2003 - Yalova Belediyesi Karma Resim Sergisi, Yalova.

2003 - İpek Ahmet Merey Resim Yarışması sergisi, Beşiktaş / İstanbul.

2002 - "Atölye 4" Devlet Güzel Sanatlar Galerisi Karma Resim Sergisi, Beyoğlu / İstanbul.

2001 - Türk Kalp Vakfı resim yarışması sergisi, Beşiktaş / İstanbul.

Workshop

2018 - UKKSA (Uluslararası Knidos Kültür Sanat Akademisi) çalıştay / Datça

2017 - Mersin / Marina Sanat Çalıştay, Marina / Mersin

2017 - Artoros Sanat Festivali, İbradı / Antalya

2017 - Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı, Altinyunus Sanat Atölyeleri, Çeşme / İzmir

2017 - UKKSA (Uluslararası Knidos Kültür Sanat Akademisi) çalıştay / Datça

2017 - Bilkent Sanat Festivali, Ankara

2016 - UKKSA (Uluslararası Knidos Kültür Sanat Akademisi) çalıştay / Datça

2016 - "ArToros" Antalya Toroslarda sanat etkinliği

2015 - "ArToros" Antalya Toroslarda sanat etkinliği

2014 - UPSD (Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği) Maçka

2014 - "ArToros" Antalya Toroslarda sanat etkinliği

2013 - Uluslararası Portakal Çiçeği Sanat Kolonisi, Sapanca. sergi: Ankara Portakal Çiçeği Residence sanat galerisi

2010 - Üsküdar Bel. "Salacaktan İstanbul" konulu resim yarışması (2.lik), Üsküdar

2003 - Uluslararası Dördüncü Değirmendere Resim Sempozyumuna Mimar Sinan Üniversitesi

4 nolu atölyeyi temsil eden sanatçı, Değirmendere

Yarışma Sergileri / Ödüller

- 2017 - Dyo resim yarışması "sergileme"
 2014 - Dyo resim yarışması "sergileme"
 2012 - Nuri İyem resim yarışması "sergileme"
 2011 - Nuri İyem Resim Yarışması "sergileme"
 2011 - Rh+ artmagazine dergisi ve galerisinin düzenlediği Yılım Genç Ressamı Resim Yarışması "Finalisti"
 2010 - Üsküdar Bel. 'Salacaktan İstanbul' konulu resim yarışması "ikincilik"
 2010 - Modern Sanatlar Galeri ve Müzayedesini serbest konulu resim yarışması "Galeri Özel Ödülü"
 2009 - Şefik Bursalı serbest konulu resim yarışması "sergileme"
 2008 - Devlet Resim ve Heykel Müzesi serbest konulu resim yarışması "sergileme"
 2008 - Deniz Müzesi "Deniz ve İnsan" konulu resim yarışması "sergileme"
 2008 - Ümraniye Belediyesi "Kent ve Engelli Vatandaşlarımız" konulu resim yarışması "sergileme"
 2003 - İpek Ahmet Merey Resim Yarışması "Sergileme"
 2001 - Türk Kalp Vakfı "Sergileme"

Kişisel Sergiler

- 2019 – "Uykusuz Masallar" Terakki Vakfı Sanat Galerisi, Levent / İstanbul.
 2018 - "Özü Hatırlamak 2" Gülten Özkan Sanat Galerisi, Ömerli / İstanbul.
 2017 - "Özü Hatırlamak" Bindallı Sanat Evi, Beyoğlu / İstanbul.
 2016 - "Kentin Tanığı 2" Key Art Proje, Etiler / İstanbul.
 2013 - "Kentin Tanığı" Galeri Espas, Nişantaşı / İstanbul.





